

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Nordeste viril: representações da masculinidade no Cinema brasileiro sob o olhar de Guel Arraes (2000-2003)

Glaucenilda da Silva Grangeiro

Orientadora: Prof^a Dra. Carla Mary S. Oliveira

**Área de Concentração: História e Cultura Histórica
Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos**

**JOÃO PESSOA - PB
Agosto – 2015**

Nordeste viril: representações da masculinidade no Cinema brasileiro sob o olhar de Guel Arraes (2000-2003)

Glaucenilda da Silva Grangeiro

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração em História e Cultura Histórica.

Orientadora: Prof^ª Dra. Carla Mary S. Oliveira

Área de Concentração: História e Cultura Histórica
Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

JOÃO PESSOA - PB
Agosto - 2015

- G757n Grangeiro, Glaucenilda da Silva.
 Nordeste viril: representações da masculinidade no cinema brasileiro sob o olhar de Guel Arraes (2000-2003) / Glaucenilda da Silva Grangeiro.- João Pessoa, 2015.
 152f. : il.
 Orientadora: Carla Mary S. Oliveira
 Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
 1. Arraes, Guel, 1953- (Miguel Arraes de Alencar Filho) - crítica e interpretação. 2. Historiografia. 3. História e cultura histórica. 4. Ensino de história. 5. Cinema - nordeste. 6. Masculinidade - representações.

UFPB/BC

CDU: 930.2(043)

Nordeste viril: representações da masculinidade no Cinema brasileiro sob o olhar de Guel Arraes (2000-2003)

Glaucenilda da Silva Grangeiro

Dissertação de Mestrado avaliada em 31/08/2015, com conceito _____

BANCA EXAMINADORA

Profª Dra. Carla Mary S. Oliveira
PPGH-UFPB
(orientadora)

Profª Dra. Regina Maria Rodrigues Behar
DH/CCHLA/UFPB
(examinadora externa)

Profª Dra. Telma Cristina Delgado Dias Fernandes
PPGH-UFPB
(examinadora interna)

Prof. Dr. Carlos Adriano Ferreira de Lima
DHG/UEPB
(Suplente externo)

Prof. Dr. Elio Chaves Flores
PPGH-UFPB
(suplente interno)

A Deus e à família, refúgios de amor, compreensão e amizade. A meus dois irmãos, Wagner e Júnior, à minha mãe Gracinha e ao meu pai Ivanildo, que mesmo não estando presente sei que estaria orgulhoso de mim.

Dedico.

As Disposições masculinas incutidas desde a infância e reiteradas durante toda a vida, pois, internacionalmente vivenciadas, prendem-se às ideias mais difusas e comuns acerca do comportamento masculino autêntico, em que se relacionam características tais como força, resistência, coragem capacidade de tomar iniciativa, comportamento heterossexual etc (OLIVEIRA, 2004, p. 273)

Agradecimentos

O final de qualquer trabalho pode ser considerado cansativo, árduo e/ou até mesmo provocar sensação de uma rejeição imediata de um possível retorno ao mesmo. No caso de uma dissertação, a qual em seu percurso se apresentaram algumas dificuldades é inevitável que você seja tomada pelo egocentrismo humano, o que lhe leva a uma tentativa de concentrar em você a maior parte do crédito na tessitura do texto. No entanto, percebo que o objetivo almejado não seria alcançado da forma como ocorreu sem a contribuição de algumas pessoas essenciais que cruzaram o nosso caminho (o meu e o da pesquisa) durante a escrita da dissertação. Este resultado seria impossível sem a participação de indivíduos e instituições que facilitaram chegar a uma conclusão bem-sucedida. Portanto, tenho prazer em utilizar este espaço para ser justa e coerente com eles, expressando meus sinceros agradecimentos.

Primeiramente agradeço a Deus por haver permitido chegar até este ponto do caminho e haver me concedido saúde para conseguir meus objetivos.

À minha mãe, Maria das Graças, por haver me apoiado em todos os momentos, pelos seus conselhos, seus valores, pela motivação constante que me permitiu ser uma pessoa de bem, todavia, antes de tudo, pelo seu amor.

Ao meu pai, Ivanildo, que faleceu ano passado durante a pesquisa desta dissertação, causando uma lacuna emocional durante a escrita, mas que aos poucos, de outro plano, me deu forças para concluí-la.

Aos meus irmãos, Wagner e Ivanildo Júnior, pelo apoio durante todo esse tempo, nos momentos bons e ruins.

A minha orientadora, professora Carla Mary, pelo grande apoio e motivação em todos os momentos e pela dedicação do tempo compartilhado para o desenvolvimento dessa dissertação, por cada observação bem colocada, as quais foram de suma importância para o resultado alcançado.

Aos professores da minha banca examinadora, pelo tempo dedicado a leitura do trabalho.

A todos os professores do PPGH-UFPB pelos ensinamentos aprendidos, que levarei não só para a minha vida profissional, mas também como ensinamentos para toda uma vida.

Aos meus professores da Universidade Estadual da Paraíba, instituição que serviu como base em minha formação acadêmica, e da qual guardo boas recordações.

A Universidade Federal da Paraíba por ter me possibilitado a oportunidade de ingressar em um mestrado acadêmico, o qual me propiciou uma expansão nos meus conhecimentos acerca da História e da vida, o que me fez avaliar a minha capacidade, mas sem esquecer que nesse espaço – o da academia – quase sempre é preferível ser Dédalo a Ícaro. Saber os meus limites é a forma de tentar ser uma profissional dedicada ao ofício que escolhi.

Aos companheiros de turma, com os quais dividi alguns meses de conhecimentos mútuos, sei que com alguns as afinidades foram maiores, mas é assim que a vida procede, selecionando na teia de amizades os objetivos mais parecidos com os nossos.

Aos amigos da Universidade Estadual da Paraíba, onde preservo grandes amizades, e pelo mútuo apoio em nossa formação profissional e por até agora seguirmos sendo amigos. Em especial as minhas amigas Camila e Emanuella, pelo apoio em todos os momentos e, ao amigo Mayandson, pelas boas conversas sinceras em todas as ocasiões.

A estes e a todos aqueles que marcaram cada etapa de meu caminho universitário, muito obrigada a todos vocês!

Resumo

A presente dissertação está vinculada a linha de pesquisa Ensino de História e Saberes Históricos com a área de concentração em História e Cultura Histórica, do PPGH-UFPB. A cultura ora move a sociedade, ora por ela é movida, o que faz com que algumas de nossas práticas culturais legitimem objetos, imagens e discursos. Dessa forma, o cinema, como uma das possibilidades de manifestação da cultura histórica utiliza-se dela para produzir e legitimar representações que afirmam ou negam identidades. Dentro dessas representações encontramos a do homem nordestino. Por algumas dessas representações criamos o imaginário de que o nordestino é um ser rude e truculento e isso nos levou a construirmos uma maneira própria de pensar sua masculinidade, consagrada, sobretudo na figura do “cabra-macho”. Este trabalho tem como proposta abordar como essa representação atua por meio de construções, ou, até mesmo de desconstruções de uma cultura masculina, inscrita numa dialética de poder e dominação. A pesquisa foi feita a partir de dois filmes nacionais, *O Auto da Compadecida* e *Lisbela e o Prisioneiro*, ambos dirigidos pelo pernambucano Guel Arraes, considerado um pioneiro na convergência entre os suportes de TV e cinema. A pesquisa neste mote busca compreender como a “naturalização” no cinema do ser masculino/nordestino está estritamente relacionada aos signos associados ao Nordeste, como sua paisagem, associada a dureza e a aridez, que dessa forma vão estabelecendo a imagem da Região e corroborando com a construção do imaginário popular. A representação cultural do homem nordestino no cinema vai dessa forma tecendo múltiplas realidades, costumes e identidades que vão se delineando no constructo histórico espaço-cultural.

Palavras-chaves: Nordeste. Cinema. Masculinidade.



Abstract

The present dissertation is linked to research line Teaching of History and Historical Knowledge with the area of concentration in History and Historical Culture, the PPGH-UFPB. The culture sometimes moves the society, sometimes it is moved, what causes some of our cultural practices legitimize objects, images and speeches. In this way, the film, as one of the possibilities of the manifestation of the historical culture uses it to produce and legitimise representations that affirm or deny identities. Within these representations found in the northeastern's man. Some of these representations we created the imaginary of the northeast is a human rude and truculent member and this took us to build a way of thinking about their masculinity, devoted, especially in the figure of the "goat-male". This work has as proposal addressing how this representation acts through buildings, or even, deconstructions of a masculine culture, entered with the dialectics of power and domination. The research in this theme seeks understand how the "naturalization" in cinema of the maleness/northeastern is strictly related to signs associated with the Northeast, as its landscape, associated with the hardness and the aridity, which thus will establishing the image of the region and corroborating with the construction of the popular imagination. The cultural representation to the man in northeastern cinema will thus weaving multiple realities, traditions and identities that are delineated in historic construct cultural.-space.

Key Words: Northeast. Cinema. Masculinity.



Lista de Figuras

Imagens 01 e 02 – Cenas exclusivas da microssérie-----	8
Imagem 03 - Logo da Escola de samba Pérola Negra em 2013-----	11
Imagem 04 – Primeiros esboços da graphic novel de Jô Oliveira sobre o Auto da Compadecida-----	12
Imagens 05 e 06 – Os signos que permeiam os ambientes masculinizados-----	48
Imagens 07 e 08 – A presença do cigarro e da bebida como signos da masculinidade em O Auto da Compadecida-----	48
Imagens 09 e 10 – A presença do cigarro e da bebida como signos da masculinidade em Lisbela e o Prisioneiro-----	49
Imagens 11 e 12 - Uma conversa entre Homens-----	50
Imagens 13 e 14 – O contra-plongé da câmara demonstra que Frederico Evandro e Leléu estão no mesmo patamar de valentia-----	51
Imagem 15 – Um western nordestino.-----	51
Imagens 16 e 17 – Uma conversa de negócios regada a bebidas.-----	52
Imagens 18 e 19 – A presença feminina em ambientes assumidos como masculinos.-----	53
Imagem 20 e 21 – A presença feminina e a “ameaça” a postura masculina.-----	54
Imagens 22 e 23 – Cabo Setenta - Da agressividade a amabilidade: o poder do amor.-----	55
Imagens 24 e 25 – Cabo Setenta: Os brutos também amam.-----	56
Imagens 26 e 27 - Vicentão - Da agressividade a amabilidade: o poder do amor.-----	56
Imagens 28 e 29 - Vicentão: Os brutos também amam.-----	57
Imagens 30 e 31 – Frederico Evandro: Os brutos também amam.-----	58
Imagens 32 e 33 – A religiosidade em Lisbela e o Prisioneiro.-----	60
Imagens 34 e 35 – Compaixão às avessas.-----	61
Imagens 36 e 37 – Nordeste: um lugar violento, mas de princípios .-----	62
Imagens 38 e 39 – Entre o sagrado e o profano.-----	64
Imagens 40 e 41 – As cenas finais nos dois filmes demarcam a que Nordeste cada um deles pertence - -----	68
Imagens 42 e 43: Um Nordeste de coronéis-----	69
Imagens 44 e 45: Um Nordeste de cangaceiros-----	70
Imagens 46 e 47 – Relações medievais -----	71
Imagens 48, 49 e 50 – Os tons em <i>O Auto da Compadecida</i> . -----	73
Imagens 51 e 52 - Os tons em <i>Lisbela e o Prisioneiro</i> -----	73
Imagens 53 e 54 - <i>Lisbela e o Prisioneiro</i> : “um Nordeste pop” -----	74
Imagens 55, 56, 57 e 58 – Um Nordeste híbrido -----	75

Imagens 59 e 60 – Os autôfalantes de som nos postes e nos carros -----	76
Imagens 61 e 62 - O comércio ambulante em barracas de lona -----	76
Imagens 63 e 64 - Os parques de diversões itinerantes-----	76
Imagens 65 e 66 - Jogos e atrações populares -----	76
Imagens 67 e 68 - A população sentada na porta de casa vendo a vida passar sossegadamente-----	77
Imagens 69 e 70 - Apresentação do destacamento policial em público-----	77
Imagens 71 e 72 – Um conto de fadas nordestino -----	78
Imagem 73 - Produtos encontrados nas feiras-livres que prometem “bom desempenho sexual”-----	94
Imagens 74 e 75 - As conquistas de Chicó: Dora e Rosinha-----	100
Imagens 76 e 77 – As conquistas de Leléu: Inaura e Lisbela-----	100
Imagens 78 - A virilidade de Leléu representada por meio das garrafas vazias devolvidas pelas mulheres insatisfeitas com o resultado do elixir em seus maridos. ----	101
Imagens 79 e 80 - Leléu se entrepõe entre o boi e Frederico Evandro, agarrando o animal pelo chifre - -----	102
Imagens 81 e 82 – O caso do <i>cavalo bento</i> -----	103
Imagens 83 e 84 – O caso a <i>morte do pirarucu</i> .-----	103
Imagens 85 e 86 – O caso do <i>papagaio benzedor</i> .-----	104
Imagens 87 e 88 - os valentes Cabo Setenta, Vicentão e Frederico Evandro -----	105
Imagens 89 e 90 – O encontro de Evandro e Inaura após a traição dela -----	106
Imagens 91, 92 e 93 - Dora com os seus amantes, Chicó e Vicentão e sua insinuação para o Cabo Setenta em frente ao marido-----	108
Imagens 94 e 95 – Frederico flagra Leléu em seu quarto e Douglas, preocupado com o chifre, tem uma conversa sobre cornos com o futuro sogro.-----	109
Imagens 96 e 97 – Major Antônio Moraes demonstra toda sua imponência e autoridade diante de João Grilo e de Padre João.-----	110
Imagens 98 e 99 – O matador Frederico Evandro faz questão de repetir que é alagoano e macho, como se essas informações se auto completassem. Severino de Aracajú era temido no sertão da Paraíba, realizando saques e matando pessoas.-----	111
Imagens 100, 101 e 102 - O “Truelo”, um duelo de três.-----	111
Imagens 103 e 104 - Eurico é um homem mandado pela esposa, Dora.-----	112
Imagens 105 e 106 - Douglas é o migrante metido a “carioca”. -----	114
Imagens 107 e 108 – Chicó faz uma oração na igreja para ter uma morte rápida durante o duelo em que iria enfrentar Cabo Setenta e Vicentão. Em outro momento do filme, Chicó enfrenta Severino de Aracaju depois de uma das armações de João Grilo-----	114
Imagens 109 e 110 e 111 - Padre João e o Bispo se assustam quando ouvem um tiro e Padre João treme cada vez que está diante do major Antônio Moraes-----	115

Imagens 112, 113 e 114 – Os dois valentões da cidade demonstraram que são frouxos na hora do duelo.-----	116
Imagens 115, 116 e 117 - Frederico Evandro abaixa as calças de cabo Cítonho no meio da rua, e também pega de jeito Douglas em um bar.-----	117
Imagens 118 e 119 - João Grilo acompanha o velório da cachorra e logo em seguida paga ao padre o dinheiro prometido pelo enterro da cachorra em latim-----	117
Imagens 120 e 121 – João Grilo planeja o casamento de Rosinha e Chicó para ficar com a porquinha que deixou sua tataravó. Ele e Chicó buscam trabalho na padaria de Eurico.-----	118
Imagens 122, 123 e 124 – Leléu chega a cidade de Paudalho como vendedor de garrafadas para cura da impotência sexual-----	119
Imagens 125 e 126 – O “afamado” artista Patrick Mendel no papel de Jesus Cristo e o seu encontro com Inaura.-----	120
Imagens 127 e 128 – O professor Zocrã chega à cidade de Rosarinho e atende a população numa espécie de consultório criado no meio da rua.-----	120
Imagens 129 e 130 - Ramón Gonzalez, o trapezista cego.-----	121
Imagens 131, 132 e 133 – Em Vitória de Santo Antão Leléu trouxe o espetáculo da Monga, a mulher gorila. Lá conheceu Lisbela e teve seu estabelecimento fechado por falta de alvará de funcionamento.- -----	122
Imagem 134 – Osman Lins -----	135
Imagem 135 – Ariano Suassuna-----	136
Imagem 136 – Guel Arraes -----	137



Sumário

RESUMO.....	IX
ABSTRACT.....	X
LISTA DE FIGURAS.....	XI
1 – O TRANSCURSO DA PESQUISA E SEUS DESDOBRAMENTOS	1
2 – HISTÓRIA, CINEMA, LITERATURA E A “CIRCULARIDADE CULTURAL	5
2.1 – O AUTO DA COMPADECIDA (2000) E LISBELA E O PRISIONEIRO (2003): UMA APRESENTAÇÃO	5
2.2 – HISTÓRIA E CULTURA: ENTRE A HISTÓRIA CULTURAL E A CULTURA HISTÓRICA.....	12
2.2.1 - A HISTÓRIA E SUA ESCRITA	13
2.2.2 - HISTÓRIA, HISTÓRIA CULTURAL E CULTURA HISTÓRICA: ENSINAMENTOS E DESDOBRAMENTOS A PARTIR DA CIRCULARIDADE CULTURAL	16
2.2.3 - HISTÓRIA E CIRCULARIDADE CULTURAL	21
2.3 – A HISTÓRIA NO CINEMA E O CINEMA NA HISTÓRIA	28
2.4 – PROSAS ENTRE A LITERATURA E O CINEMA: OSMAN LINS, ARIANO SUASSUNA E GUEL ARRAES	37
3 - ESPAÇOS E TERRITORIALIDADES: DE QUE NORDESTE ESTAMOS FALANDO? ..	41
3.1 – NORDESTE, NORDESTINO E NORDESTINIDADE: OS CONCEITOS E SUAS IMPLICAÇÕES.....	42
3.2 – GÊNERO E NORDESTE: UMA NOÇÃO PRÉ-ESTABELECIDADA DO MASCULINO? ..	45
3.3 – IMAGENS DE NORDESTE NAS OBRAS DE GUEL ARRAES	66
4 - NORDESTE VIRIL: REPRESENTAÇÕES DAS MASCULINIDADES NO CINEMA BRASILEIRO SOB O OLHAR DE GUEL ARRAES.....	80
4.1 - FORMAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DO NÚCLEO GUEL ARRAES: UMA NOVA ESTÉTICA NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO	81
4.2 – NÃO SEI, SÓ SEI QUE FOI ASSIM...: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO MASCULINA NOS FILMES O AUTO DA COMPADECIDA E EM LISBELA E O PRISIONEIRO.....	87
4.2.1 - “A CONDIÇÃO MASCULINA” E A MASCULINA CONDIÇÃO	88
4.2.2 - UMA (REVIRA)VOLTA DA “CONDIÇÃO MASCULINA” E A MASCULINA CONDIÇÃO NO NORDESTE	91
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
6 – REFERÊNCIAS.....	128
FILMOGRAFIA	133
7 – ANEXOS.....	134

7.1- UMA BREVE APRESENTAÇÃO DE OSMAN, ARIANO E GUEL	134
7.2 - LINS.....	134
7.3 - SUASSUNA	135
7.4 - ARRAES.....	137



1 – O transcurso da pesquisa e seus desdobramentos

A escolha desta temática surgiu de uma inquietação historiográfica, relativa às formas de como a textualidade do cinema se apropria da narrativa dramatúrgica e literária na constituição de figurações do masculino. Como afirma Michel de Certeau, o historiador “trabalha sobre um material para transformá-lo em história” (CERTEAU, 2010, p. 79), dessa forma, por ser o cinema um ícone cultural que pode se tornar (re)produtor de discursos sobre representações e identidade dos indivíduos, também pode ser responsável por fazer os sujeitos pensarem como se percebem enquanto identidades de gênero.

Com esta pesquisa busquei contribuir com a historiografia que aborda os estudos sobre Nordeste, representação, identidades e gênero, notadamente os estudos culturais que buscam abordar a masculinidade e que parecem, a meu ver, ter uma menor visibilidade em relação à historiografia que discute o tema da feminilidade.

Saliento que existem importantes trabalhos que discutem os temas da masculinidade e da virilidade, os quais uso como ancoradouros para minha pesquisa. Entre eles, destaco alguns, como *A Dominação Masculina*, de Pierre Bourdieu; *Masculinidades*, organizado por Mônica Raisal Schpun; *História da Virilidade* (volumes I, II e III), obra organizada por Alain Corbin, Jean Jacques Courtine e Georges Vigarello; e mais especificamente sobre a masculinidade na região Nordeste, a obra *Nordestino: invenção do falo – uma história do gênero masculino*, de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, que mostra como a identidade regional nordestina é inventada como uma “reação viril” diante da “passividade” da região em relação às demais regiões brasileiras.

Minha pesquisa se ancora não apenas na apropriação dos discursos já existentes, mas também na busca por um novo olhar sobre a discussão da masculinidade nordestina, uma vez que a perspectiva de cada historiador sobre um objeto de pesquisa pode delinear novas linhas de interpretação, as quais estão calcadas sobre o espaço e o tempo onde este se situa.

O historiador trabalha sobre um objeto para dar a ele significados e significâncias. Como em uma colcha de *patchwork*, vai delineando, vagarosamente, com muito cuidado e precisão, as informações que consegue extrair daquele objeto. Sobre esse processo nos adverte Michel de Certeau para a importância do procedimento de escolha de nossas fontes:

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na verdade ela consiste em

produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. (CERTEAU, 2010, p. 81)

O processo de delimitação no tempo e no espaço traz para o historiador um recorte de seu trabalho dentro da proposta que este se dispõe a pesquisar. Nesse sentido, estabeleci alguns critérios gerais orientadores que facilitarão o método de investigação da pesquisa. Dessa maneira, delimitar o meu objeto de estudo e o seu recorte temporal me ajudou a organizar a metodologia de investigação.

O meu objeto de estudo são os filmes *O Auto da Compadecida* (2000) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), ambos dirigidos pelo pernambucano Guel Arraes. Por meio deles busquei analisar o tema da representação da masculinidade nordestina no cinema brasileiro, através dos campos de possibilidades históricas das representações culturais tecidas em torno das práticas, percebendo como a cultura cinemática representa as culturas de “masculinidades” no Nordeste, e como estas são gestadas, naturalizadas e significadas pelo público e pela crítica especializada.

Investiguei também a relação entre gênero e cinema, a partir do chamado “cinema da retomada”, buscando compreender como as relações de poder são exercidas pela figura masculina na diegese apresentada pelos filmes analisados, avaliando como este “movimento”, a partir da obra de Guel Arraes, é significado a partir do seu contexto de produção e de recepção que, em consequência, produz uma possibilidade de discursividade sobre a relação imagem e gênero.

As referências teóricas e metodológicas utilizadas estão articuladas com a História Cultural, pesquisadas em documentação indireta, através de revisão bibliográfica de autores que discutem acerca da Teoria da História e sua relação com temas como o Nordeste, as questões de gênero, o cinema, e também a produção e recepção de imagens. Além disso, foi imprescindível a análise da historiografia que aborda as temáticas discutidas, como a masculinidade, os conceitos de Nordeste e de nordestino, bem como disciplinas afins como a geografia e a sociologia.

No sentido do objeto de estudo, a pesquisa ocorreu em relação ao cinema, todavia, é necessário salientar que os filmes são adaptações literárias, o que tornam indispensável a leitura das obras originais e a discussão com alguns teóricos da literatura. A delimitação temporal poderá ser percebida pela corrente cinematográfica da Retomada (1995-2003), esclarecendo que os filmes foram produzidos e exibidos entre 1999 e 2003.

O texto da dissertação está dividido em quatro capítulos, sendo um introdutório e três capítulos temáticos. Por se tratar da análise da representação de “algo” em filmes, nesse caso de como a masculinidade é exercida e vivida pelas personagens daquela determinada Região, optei por no segundo e terceiro capítulos trabalhar com diversas imagens das cenas dos filmes analisados, utilizando o método da *découpage* em algumas sequências dos filmes e também na transcrição de alguns diálogos, como forma de melhor associar as argumentações, em uma espécie de cooperação entre a teoria e a prática, o que daria espaço ao reconhecimento da pesquisa entre a teoria, as imagens e o texto escrito.

A pesquisa temática se desenvolveu em três momentos. No primeiro momento, no segundo capítulo, foi feita uma discussão sobre as relações entre História, Cinema e Literatura, destacando a importância da cultura e sua circularidade, nos termos definidos por Mikhail Bakhtin, onde busquei observar a heterogeneidade das manifestações culturais, a relação existente entre a cultura popular e a cultura erudita e a tentativa de estabelecer entre elas uma cultura hegemônica. Para tanto, dialoguei com a obra de dois escritores, Ariano Suassuna e Osman Lins, que tiveram seus textos literários adaptados pelo diretor pernambucano Guel Arraes para a grande tela.

Num segundo momento, no terceiro capítulo, a discussão se pautou em torno dos espaços e das territorialidades da Região Nordeste, onde busquei dialogar com autores que discutem acerca da delimitação do espaço dessa Região, bem como do impacto que esse delineamento pode causar culturalmente, colocando em contraposição diferentes Regiões do país, e mais acentuadamente a oposição entre Norte/Nordeste e Sul/Sudeste.

Outros pontos importantes foram os conceitos de nordestino e de nordestinidade, e a compreensão de que a Região não deve ser entendida como um espaço único, pois mesmo dentro de uma mesma região os Estados que a compõe apresentam diferenças e traços próprios de nordestinidade. Para isso, parto do pressuposto de que o Nordeste é um grande mosaico cultural, e de que por diversas vezes é tomado como singular, tanto em sua cultura como em seu social, pelo “Sul” do país. Também serão discutidas a representação das imagens do homem nordestino dentro dos filmes e a associação deles aos espaços e signos comumente apropriados pela masculinidade, além de ser como se dão, nesse contexto, a relação do homem nordestino com a fé, ressaltando que por vezes as contradições entre o profano e o sagrado parecem conviver harmoniosamente. E por fim, ainda neste capítulo, busco perceber o que as imagens de Nordeste nos filmes analisados têm em comum com o cotidiano das pequenas cidades nordestinas atualmente, mesmo levando em consideração a época apresentada em cada um dos filmes.

O terceiro momento da pesquisa, no quarto capítulo, foi reservado para a discussão que levanto no título do trabalho. No entanto, antes reflito sobre a formação do Núcleo Guel Arraes e a importância de sua trajetória na televisão e no cinema, enfatizando para pioneirismo na conversão de suportes entre mídias. Destaco, ainda, a corrente cinematográfica da Retomada, sua contextualização e a importância para a história do audiovisual brasileiro, o que possibilitou a inserção do país, novamente, no cenário cinematográfico mundial.

No capítulo ainda é discutida a relatividade entre a masculinidade e feminilidade, muitas vezes usadas como parâmetro para caracterizar os gêneros, causando o estabelecimento de estereótipos. É neste momento também que analiso alguns desses estereótipos que são atribuídos às personagens, analisando-os por categorias de comportamentos como o nordestino viril, o herói, o contador de causos, o valentão, o homem traído (o corno), o bravo manso, o submisso, o migrante, o frouxo, o nordestino astuto e o cabra-macho, personalidades recorrentes em ambos os filmes analisados, mas que não coloco aqui como categorias definitivas, mas apenas como uma das possibilidades de percepção identitária da sociedade.

Assim, busquei compreender como se dão essas relações de poder entre esses sujeitos, como as masculinidades são (re)criadas no universo cinematográfico de Guel Arraes e como se utilizam das táticas para driblar as estratégias, rememorando os ensinamentos de Michael de Certeau (1994). Esses percursos da pesquisa culminaram na minha proposta inicial de analisar a representação da masculinidade nos filmes *O Auto da Compadecida* e *Lisbela e o Prisioneiro*, dirigidos por Guel Arraes.



2 – HISTÓRIA, CINEMA, LITERATURA E A “CIRCULARIDADE CULTURAL

2.1 – *O Auto da Compadecida (2000) e Lisboa e o Prisioneiro (2003): uma apresentação*

Auto da Compadecida (1955) é uma peça que traz em seu texto elementos da literatura de cordel e do teatro popular, remetendo aos autos medievais. Escrita pelo autor paraibano Ariano Suassuna, a peça é composta por três atos, como ocorria nos séculos XV e XVI, já que no século XVII houve a prática de se aumentar os espetáculos teatrais para cinco atos como, por exemplo acontecia nas tragédias de *Shakespeare*. Esta é apenas uma das muitas referências que encontramos nas obras do autor que se relacionam com o intermédio entre fim da Idade Média e começos do Renascimento.

A obra conta a história picaresca de Chicó e João Grilo que, nas palavras do próprio autor, tratam-se de “dois amarelos safados” que ganham a vida com mentiras e armações. João Grilo é um homem franzino que usa sua tremenda astúcia para sobreviver e, juntamente com seu amigo Chicó, que é um contador de “causos” inverossímeis, armam algumas tramoias para sobreviver, sempre respaldadas pela pobreza e dureza que a vida lhes impõe.

A peça é fundamentada em três folhetos da literatura de cordel nos quais o autor se inspirou para escrever seu texto que se tornaria, mais tarde, uma de suas obras mais conhecidas: *O enterro do cachorro*, *História do cavalo que defecava dinheiro* e *O Castigo da Soberba*. Ariano Suassuna afirma:

Então, você veja uma coisa, eu parti desses folhetos, que são poesias narrativas, mas que já tem uma teatralidade embutida. E eu escrevi o *Auto da Compadecida* baseado nesses três folhetos. No meu entender, não existe conflito entre essa literatura oral da qual eu parti e a peça. Existem as diferenças naturais, que são resultantes da passagem da literatura oral para a escrita e da poesia narrativa para o teatro. (SUASSUNA *apud* DIDIER, 1999, p. 271)

A adaptação da peça para o cinema trouxe algumas mudanças ao texto, com a inclusão e exclusão de algumas personagens e, inclusive, com alterações em seus nomes, enquanto o livro é designado como *Auto da Compadecida*, a versão para o cinema o individualiza, o torna singular pelo acréscimo do artigo “o”, passando a se chamar *O Auto da Compadecida*. Outra

diferença é que no livro o narrador é um Palhaço, enquanto que no filme não existe esta personagem conduzindo a narrativa.

Lisbela e o Prisioneiro (1964) é uma peça teatral em três atos, escrita por Osman Lins. Narra a história de Leléu, aramista e prisioneiro da cadeia de Santo Antão, que vive de armações na delegacia em que está preso, com o intuito de “se dar bem” na vida. Leléu tem múltiplas profissões, e a cada cidade que passa se apresenta com um nome diferente. Conheceu muitas mulheres e o seu envolvimento com Inaura, de quinze anos, irmã do assassino profissional Frederico Evandro foi o motivo pelo qual ele foi preso. No entanto, sua vida de “*Dom Juan*”¹ acaba quando ele se apaixona por Lisbela, filha do tenente Guedes, delegado da cidade. Todavia, Lisbela é noiva de Douglas, com quem chega a casar, contudo, esta foge com Leléu durante a festa de casamento.

A adaptação fílmica apresentada por Guel Arraes a partir do texto dramaturgico, *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), também sofreu algumas alterações do texto original. Nesse caso, Leléu (Selton Melo) que começa a história no livro preso, só será aprisionado no decorrer do filme. Douglas (Bruno Garcia), o noivo de Lisbela, que na peça é advogado, no filme não tem ocupação. Inaura (Virginia Cavendish) é uma mulher adulta e esposa de Frederico Evandro (Marco Nanini), e não sua irmã de quinze anos. No livro, a história tem um elenco predominantemente masculino, sendo Lisbela a única personagem feminina a ter voz nos diálogos. Inaura e Francisquinha são meramente citadas pelos outros personagens. O cabo Citonho cinematográfico (Tadeu Mello) não é um velho carcereiro como no livro, mas um homem bem mais jovem, e que na verdade funde em si dois personagens da obra: Citonho e Tãozinho. Outra diferença é que na peça Frederico Evandro “caça” Leléu por conta daquilo que ele teria feito a Inaura, enquanto que no filme, além disso, Douglas também o contrata para matá-lo pela traição de Lisbela com ele. Essas apropriações se tornam possíveis graças à “licença poética” com que conta o diretor do filme, sobre essas alterações Hélio Guimarães explica:

O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. (GUIMARÃES, 2003, p. 91)

¹ Refiro-me ao mito espanhol do século XVII, onde diz que Don Juan é um incorrigível sedutor de mulheres. O personagem foi utilizado por vários autores e cineastas em suas obras e seu nome é usado figurativamente como sinônimo para sedutor.

Assim como em *Lisbela*, em *O Auto da Compadecida* o texto original é bem mais masculino do que a versão para a grande tela. Enquanto que no filme o major Antônio Moraes (Paulo Goulart) tem uma filha, Rosinha (Virginia Cavendish), no texto dramaturgico ele tem um filho. Até o próprio episódio que marca o primeiro ato, o enterro do cachorro, na película ocorre com uma fêmea, uma cadela. A figura do sacristão é suprimida no filme, permanecendo como representantes da Igreja apenas o padre (Rogério Cardoso) e o bispo (Lima Duarte). O Cabo Setenta (Aramis Trindade), representante da lei e da ordem, e Vicentão (Bruno Garcia), o valentão da cidade, não fazem parte da história original, sendo incorporados na trama fílmica como rivais de Chicó pelo amor de Rosinha. Vicentão ainda atua como um dos amantes da mulher do padeiro, Dora (Denise Fraga).

Como mencionado anteriormente, os filmes que me proponho a analisar são *O Auto da Compadecida* e *Lisbela e o Prisioneiro*, ambos foram apresentados em três veículos diversos: texto teatral publicado em livro; exibição em canal aberto de televisão; e cinema. Ambos se originaram de adaptações exibidas primeiramente na televisão e que, posteriormente, foram reeditadas e adaptadas para exibição no cinema, utilizando como base o mesmo material exibido na TV. As duas obras foram dirigidas pelo diretor pernambucano Guel Arraes, tendo como cenário de seus enredos o Nordeste brasileiro: o *Auto* foi filmado uma parte na fazenda Boi Só, localizada no bairro dos Estados, na cidade de João Pessoa, e outra parte na cidade de Cabaceiras, mas a história fictícia passa-se em Taperoá, localizada no sertão paraibano, e a história de *Lisbela* tem como cenário a cidade de Vitória do Santo Antão, na zona da mata pernambucana.

Regis Debray (1995, p. 28) afirma que “a mais recente camada de signos chega até nós através das mais antigas, em uma perpétua reinscrição de arquivos, de tal modo que o novo concretiza no, pelo e a partir do velho”. É o que acontece com as obras analisadas, os suportes vão diversificando, ora se imbricando, porque o surgimento de um não extingue o outro, sem que se perca a original significação do signo. Debray divide essa diversificação em eras midiáticas. Estas eras seriam a *logosfera*, a *grafosfera* e a *videosfera*, as quais são subsequentes, mas não excludentes.

A *logosfera* vai da criação da escrita ao surgimento da imprensa, onde podemos destacar as obras no formato de livro. As obras foram escritas no terceiro quartel do século XX, sendo o *Auto da Compadecida* em 1955 e *Lisbela e o Prisioneiro* em 1964. A segunda era midiática descrita por Debray é a *grafosfera*. Seria um período visual, mas, onde as distâncias ainda eram obstáculos para a reprodução. Evandro Laia afirma que na *grafosfera* “o objeto gerado pela máquina é múltiplo, não cabendo mais pensarmos qual é o original, como

na fotografia e no cinema” (LAIA, 2007, p. 4). É nessa era em que se inserem os filmes, apresentando suas semelhanças e diferenças da obra original, mas que não a fazem perder seu significado mais profundo.

A terceira era seria a da *videosfera*, que se dá com a chegada da televisão e constituiria um período de intercâmbio entre a televisão e o cinema. Ambas as peças foram adaptadas para a televisão. *Lisbela* em 1994 torna-se um caso especial², transmitido pela Rede Globo e *O Auto da Compadecida* que é filmado primeiramente, em 1999, para a televisão, pela mesma emissora, sendo posteriormente adaptado para o cinema.

O *Auto* televisivo foi dividido em quatro capítulos, mas quando transformado em filme perdeu cerca de uma hora de exibição para se adequar ao cinema, deixando de fora algumas histórias como, por exemplo, a sequência da primeira cena (Imagem 01) em que mostra a exibição do filme sobre a Paixão de Cristo na igreja, tecendo uma crítica à ganância do Padre para arrecadar de seus fiéis o dinheiro que cobrava deles para assistirem à “fita”, e o episódio “do gato que descome dinheiro” (Imagem 02) mostrando a ganância da patroa de Chicó por conseguir mais dinheiro de forma rápida e fácil.



Imagens 01 e 02 – Cenas exclusivas da microssérie³.

Nesse sentido, a televisão funcionou como uma espécie de termômetro para medir a audiência da microssérie junto ao público de massa, antes que fosse transformada em filme, permitindo assim ao diretor a possibilidade de selecionar as cenas que posteriormente fariam parte do filme.

A auto-referencialidade é uma constante em ambos os filmes, o que também é um recurso usado, sobretudo, pela televisão. É uma forma de desvelamento dos mecanismos de sua produção. Segundo Yvana Fachine “essa é provavelmente a característica mais evidente

² Os "casos especiais" era uma programação da Rede Globo, que foram exibidos entre os anos de 1971 a 1995, onde cada episódio durava em média 1 hora, e contavam histórias adaptadas do antigo formato do teleteatro.

³ Imagens captadas do DVD por meio de *print screen*.

em toda a programação televisiva contemporânea” (FECHINE, 2008, p. 53). No início de *O Auto da Compadecida*, temos a manifestação do exercício da metalinguagem. A primeira cena em que as personagens anunciam “A Paixão de Cristo” como “o filme mais arretado do mundo”, faz referência ao próprio filme que elas encenam. É o cinema falando de si mesmo, Arte falando de Arte. *O Auto* conta também uma história religiosa, onde João Grilo seria a sátira do próprio Cristo, o único que enfrenta o demônio e ressuscita da morte.

A mesma figura de linguagem é utilizada no filme *Lisbela e o Prisioneiro*, quando logo nas primeiras cenas Lisbela vai contando o filme em que está atuando, a partir do filme que está assistindo no cinema com seu noivo. Na cena em que Lisbela está com Douglas ela explica para o noivo detalhes sobre o filme que vão assistir:

É uma comédia romântica com aventura. Tem um mocinho namorador que nunca se apaixonou por ninguém, até conhecer a mocinha. Tem uma mocinha que vai sofrer bem muito porque o amor do mocinho é cheio de problemas. Tem um bandido que só quer saber de matar o mocinho ou de ficar com a mocinha ou as duas coisas. E tem uma mulher que quer ficar com o mocinho, mas ele, não quer nada com ela. E tem também uma ruma de personagem que vão ficar fazendo graça para animar a história. Uns vão terminar quase tão bem quanto o mocinho e a mocinha e outros quase tão mal quanto o bandido, conforme eles ajudem ou atrapalhem o romance. Os filmes são sempre assim. Mas a graça não é saber o que acontece, e sim como e quando acontece. (ARRAES, 2003, Cena 01, *Lisbela e o Prisioneiro*)

Ao narrar a sinopse do filme que vão assistir e que ao mesmo tempo é o filme em que atuam, as cenas vão aparecendo na tela do cinema fictício, indicando os nomes reais dos atores e que características eles terão na história. Enquanto Lisbela narra sua vida a partir dos filmes que são exibidos no cinema, a personagem parece conhecer como funciona a montagem de um filme e os recursos que o cinema utiliza para que o telespectador fique atento à história.

Um dos traços em comum da escrita dos autores das obras é que ambos buscaram marcar seus textos com lembranças da infância. As cidades onde se passam as obras são lugares onde eles viveram parte de sua infância e juventude. Paraibano da capital, Ariano Suassuna mudou-se para Taperoá ainda criança, carregando na memória de adulto as lembranças da terrinha, a qual se tornou cenário para a peça *Auto da Compadecida*. Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, é a cidade natal de Osman Lins, a qual inspirou a cidade de casinhas coloridas em que se passa o filme *Lisbela e o Prisioneiro*.

Esclarecendo que o foco da minha pesquisa é o cinema, e que, portanto, apenas como forma de demonstrar que ambas as obras por meio da intertextualidade tiveram sua história contada em outros formatos, demonstrando assim a importância que tiveram em várias

instâncias das artes e a proporção que o carisma das personagens alcançou, é que as menciono neste trabalho. Além das versões famosas para o cinema e para a televisão, o *Auto da Compadecida* e *Lisbela e o Prisioneiro* também ganharam versões em outros formatos, como exemplo, na música e nos quadrinhos. Caetano Veloso, por exemplo, dá voz à música *Lisbela*⁴:

Eu quero a sina do artista de cinema
Eu quero a cena onde eu possa brilhar
Um brilho intenso, um desejo
Eu quero um beijo um beijo imenso
Onde eu possa me afogar

Eu quero ser o matador das cinco estrelas
Eu quero ser o Bruce Lee do Maranhão
A patativa do norte
Eu quero a sorte, eu quero a sorte
Do chofer de caminhão
Pra me danar por essa estrada mundo afora
Ir embora sem sair do meu lugar

Ser o primeiro ser um rei
Eu quero um sonho
Moça donzela mulher dama ilusão
Na minha vida tudo vira brincadeira
A matina é verdadeira domingo e televisão

Eu quero um beijo de cinema americano
Fechar os olhos fugir do perigo
Matar bandido, prender ladrão
A minha vida vai virar novela
Eu quero amor eu quero amar
Eu quero amor de Lisbela
Eu quero o mar e o sertão

A música faz referência a diversas personagens como, por exemplo, os protagonistas *Lisbela* e *Leléu*, *Inaura*, *Citonho*, *Frederico Evandro*. Já o *Auto da Compadecida* se tornou tema de enredo carnavalesco, em 2013, da escola de samba paulistana *Pérola Negra*, com o samba-enredo: “O Espetáculo Vai Começar, *Pérola Negra* Apresenta: o *Auto da Compadecida*”⁵(Imagem 03), cuja letra afirma que

⁴ Disponível em: (<http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/lisbela.html#ixzz2kf8iaoPz>). Acesso em: 15 de nov. 2013.

⁵ Compositores do samba-enredo: *Tigrão*, *Serginho*, *Guga Mercadante*, *Marcelo Soares*, *Tião*, *Mydras*, *Carlinhos*, *Bola*, *Regianno* e *Michel Rica* herança a cintilar. Disponível em: (<http://letras.mus.br/gres-perola-negra/samba-enredo-2013-o-espetaculo-vai-comecar-perola-negra-apresenta-o-auto-da-compadecida/>). Acesso em: 15 nov. 2013.

Podem aplaudir,
O aplauso lava a alma do artista
A pérola negra retrata as vidas
Do auto da compadecida

Prepare aí seu coração,
O espetáculo vai começar
Amor se 'avexe' não
Há emoção em cada olhar
Vai contagiar, meu circo vem lá do sertão
Irreverente, alegre a gente, me apaixonei
Não sei ... só sei que foi assim
O enterro do cão rezado em latim
O gato descome o que nunca comeu
O padeiro traído se compadeceu

Cangaceiro, cabra macho sim 'sinhô'
Ao toque da gaita não ressuscitou
Nem viu 'padim ciço', meu deus e agora?
O bom malandro nessa hora vai embora

Naquele momento o encourado apareceu
Pobres pecadores, o julgamento aconteceu
Mas de joelhos no chão,
Num verso arretado a declamação
Aperriado ... “valei - me nossa senhora
Oh luz divina, nos liberte pra vitória”
E a vila madalena contracena com você
E faz renascer
A chama de fé que inflama o viver



Imagem 03 - Logo da Escola de samba Pérola Negra em 2013⁶.

O samba enredo proporcionou à escola o título de campeã paulista do grupo de acesso do carnaval 2013, o que lhe garantiu uma vaga para desfilar no grupo especial em 2014. A peça *Auto da Compadecida* ganhará uma versão em quadrinhos feita pelo ilustrador

⁶ Disponível em: http://www.ligasp.com.br/assets/images/CARNAVAL%202013/Perola_2013.jpg. Acesso em: 15 de novembro de 2013.

pernambucano Jô Oliveira. Este afirmou que há muito tempo desejava fazer uma *graphic novel* adaptada do texto da obra de Suassuna, mas que o autor sempre resistiu afirmando que “gibi é coisa de americano”. E apesar de seu assessor pessoal confirmar que ele não mudou de ideia a respeito, daria sua permissão a Jô. E apenas em junho de 2014, poucas semanas antes de morte de Ariano, o ilustrador conseguiu o consentimento do escritor e dramaturgo para fazê-lo e cedeu, em primeira mão, ao *Diário de Pernambuco* os primeiros esboços da futura HQ (Imagem 04).

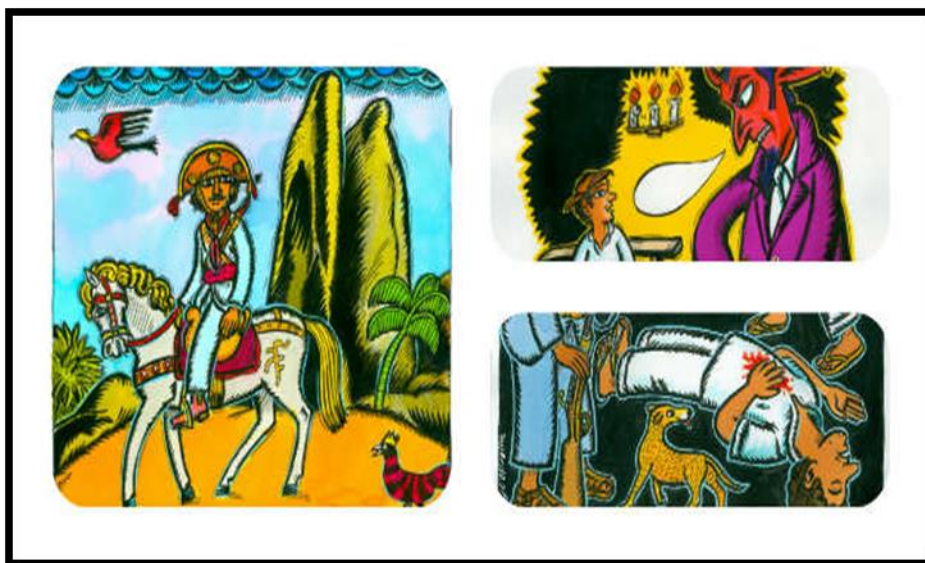


Imagem 04 – Primeiros esboços da *graphic novel* de Jô Oliveira sobre o Auto da Compadecida.⁷

Sejam na literatura, no cinema, no teatro, na música, nos quadrinhos ou na televisão, as peças escritas por Ariano Suassuna e por Osman Lins entre as décadas de 1950 e 1960 continuam a ser encenadas e cantadas em diversos suportes. São obras que continuam atraindo e encantando gerações.

2.2 – História e cultura: Entre a História cultural e a Cultura Histórica

A história não é um castelo, com sua torre central, de onde um sujeito soberano pode visualizá-la em seu devir e pode tomar as decisões que vão muda-la de rumo. A história é como um labirinto de corredores e portas

⁷Imagem

disponível

em:

(http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2014/06/15/internas_viver,510185/o-auto-da-compadecida-ganhara-adaptacao-para-quadrinhos.shtml). Acesso em: 20 jun. 2014.

contíguas, aparentemente todas semelhantes, mas que, dependendo da porta que o sujeito escolhe para abrir, pode estar provocando um desvio, um deslizamento para um outro porvir. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007,p. 73)

Um novo processo implicou na ressignificação de conceitos como narrativa, cultura, linguagem, identidade, discurso, objeto e, fundamentalmente, sujeito; todos postos diante da lógica da diferença e da multiplicidade, lemas da revisão estruturalista das Ciências Humanas. A articulação dessas revisões criou para o campo histórico diversas configurações que enfatizam (em menor ou maior grau) as micronarrativas em detrimento das macronarrativas da história das civilizações e do homem ocidental, abrindo brechas para sujeitos antes marginalizados pelo saber histórico, experiência esta que objetivou tipos sociais, comunidades compartilhadas, processos de subjetivação, políticas culturais e os lugares de produção das verdades sociais.

Neste espaço busco discutir e problematizar a relação entre História e Cultura, com ênfase na circularidade cultural e como a cultura histórica interage na construção do discurso do “ser homem nordestino”.

2.2.1 - A história e sua escrita

A História está inscrita num tempo, que por sua vez apresenta seu próprio tempo. Os fatos históricos se encontram em seu devido lugar, ou seja, encontram-se na ordem das coisas. No mundo medievo as coisas existentes nesses lugares possuíam uma ordem natural no mundo, ou como afirma Gérard Fourez, “o tempo não tem a dimensão do progresso, mas é um tempo cíclico, que retorna a cada estação, trazendo sempre a ordem eterna das coisas” (FOUREZ, 1995, p. 157). Na Idade Moderna, essa ordem do mundo inscrita nas coisas traz uma objetividade na forma de pensar e de conceber esse mundo.

Desenvolve-se a necessidade de uma cultura comum para que o discurso dessas coisas torne-se operacional. Ou seja, um compartilhamento de experiências fornecedoras de referências comuns a todos os habitantes. É o nascimento da ciência moderna, demarcada nas palavras de Boaventura de Sousa Santos, quando este afirma:

A partir de então pode falar-se de um modelo global de racionalidade científica que admite variedade interna, mas que se distingue e defende, por via de fronteiras ostensivamente policiadas, de duas formas de conhecimento

não científico (e, portanto irracional) potencialmente perturbadoras e intrusas: o senso comum ou as chamadas humanidades ou estudos humanísticos (em que se incluíram, entre outros, os estudos históricos, filológicos, jurídicos, filosóficos e teológicos). (SANTOS, 2003, p. 21)

A razão para essa ciência está situada na quantificação das coisas. É que tudo é passível de ser verificado por meio da experiência, por isso o método científico é estabelecido como um processo de conhecimento seguro e que não preza pelas nossas experiências imediatas. Sendo assim, desconhece outras formas do conhecimento humano que não podem ser comprovadas cientificamente.

Contemporaneamente, essa proposta de ciência parece não mais constituir-se em um pensamento dominante, o que nos levou a uma “crise do paradigma dominante”, como resultado de uma pluralidade de condições sociais e teóricas. Boaventura de Sousa Santos (2003, p. 41) analisa essa crise da ordem científica hegemônica questionando a estrutura desse modelo científico desenvolvido a partir do século XVI, o qual se ancora em uma inflexibilidade científica e numa ordem cronológica.

Durante muito tempo discutiu-se sobre a cientificidade da História. A velha discussão de se a história é ou não uma ciência parece ainda constituir-se em grandes debates no meio acadêmico. Se pensarmos em uma ciência no sentido mais restrito da palavra, em adquirir conhecimento através da repetição de fatos, a História não se enquadraria no modelo de ciência moderna, devido à sua qualidade de protagonista de acontecimentos singulares, não podendo ser sistematizados como forma de mensurá-los. Neste sentido afirma Philippe Ariès:

Em história não podemos repetir a experiência; na verdade, não podemos nem fazer uma experiência. Contentamo-nos com reconstituir uma experiência única e ingênua, segundo o testemunho de atores inconscientes de seu papel de sujeitos e de observadores; e, além disso, temos o direito de dar o nome de experiência aos dramas que os homens viveram totalmente. (ARIÈS, 1989, p. 223)

A história, portanto, seria a ciência que observa, problematiza e analisa as transformações e os fatos históricos e sociais. Fatos que estão em constante mutação, e que levam o historiador a olhá-los não mais como meros acontecimentos dados em certo momento histórico, mas sim como produto de uma realidade em contínua transformação, onde ele também é o seu agente e protagonista.

Uma história científica produzida por um sujeito neutro em relação ao seu objeto, ou seja, aos fatos sociais, parece não mais se sustentar na sociedade contemporânea. O historiador é humano, e, sua humanidade o torna um ser subjetivo, que carrega consigo

valores, pensamentos e ideologias que podem influenciar diretamente no seu olhar crítico. Segundo Ciro Flamarion Cardoso:

A história se apresenta hoje, como uma ciência em plena evolução. As certezas, ou verdades “definitivas” da historiografia positivista, pertencem ao passado e ao fato de tal concepção da história manter-se em certos países, em função do atraso, da inércia ou falta de informação, não a torna menos superada. (CARDOSO, 1983, p. 39)

Para os positivistas essa interação entre sujeito/ objeto não era possível. O historiador devia manter-se à margem do seu objeto. Portanto, “ao historiador não competia o trabalho da problematização, da construção de hipóteses, da reabertura do passado e da releitura dos seus fatos” (REIS, 1999, p. 22). Tínhamos dessa forma o historiador observador, e, para fazer uso da expressão cunhada por José Carlos Reis, tínhamos um historiador observador de “coisa que fala por si”.

No entanto, é apenas com a tomada da consciência histórica que o olhar e a relação do historiador com seu objeto de pesquisa vão ser compreendidos de outra forma. Segundo Hans-Georg Gadamer,

O aparecimento de uma tomada de consciência histórica constitui provavelmente a mais importante revolução pela qual passamos desde o início da época moderna [...] a consciência que hoje temos da história difere fundamentalmente do modo pelo qual anteriormente o passado se apresentava a um povo ou a uma época. (GADAMER, 2006, p. 17)

A tomada da consciência histórica representou a possibilidade de o homem moderno pensar o seu próprio tempo por meio da historicidade relativa com seu presente. Para Hegel essa consciência é a percepção da história/memória, ou seja, é a maneira como nos relacionamos com a tradição, e essa tradição que identifica é o que chamamos de memória.

A consciência da relatividade do objeto é o que faz com que eu escreva sobre ele de maneira diferente. Dessa forma, tento aqui escrever uma primeira sondagem, teórica, utilizando aquilo que Roland Barthes chamou de *classes de unidade de conteúdo* (BARTHES, 1988, p.152), sobre o aporte teórico da pesquisa, que vai intercalar a discussão de gênero, representação, cinema e história.

Tomando consciência da minha relatividade com o objeto, e consciente de que esta discussão já foi perpetrada e revisada por muitos outros autores, mas que a “minha consciência” é o ingrediente secreto da receita para uma nova discussão a respeito do tema, pois ela está inserida em outro contexto, em outras experiências, o que comprova que o tempo histórico é ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico, ou seja, ele se move para frente e para

trás. E nessas idas e vindas, ele sempre trás algo novo a se questionar, discutir, problematizar e compreender.

2.2.2 - História, História Cultural e Cultura Histórica: Ensinamentos e desdobramentos a partir da circularidade cultural

“A História, em nosso tempo, não pode ser discurso de construção, mas de desconstrução, discurso voltado para compreender o fragmentário que somos, as diferenças que nos constituem, o dessemelhante que nos habita” (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 87). Vivemos em um mundo das descontinuidades, das desconstruções e das mudanças. Pensamentos absolutistas e explicações definitivas de uma realidade construída em determinado momento histórico e ditas como imutáveis parecem não mais se enquadrar atualmente nos conceitos históricos. Realidade e verdade agora são plurais.

A quebra no pensamento das certezas causou o que historiadores denominam de crise dos paradigmas. Essa crise ocasionou “rupturas epistemológicas profundas que puseram em xeque os marcos conceituais dominantes na História” (PESAVENTO, 2008, p. 08). O crescimento da diversidade social já não se enquadrava nos paradigmas estabelecidos. O que até então parecia conduzir o sujeito a uma aparente certeza das coisas se apresenta agora como um aparente momento do real:

Verifica-se, pois, uma crise dos paradigmas, uma descrença nas formas interpretativas do real, crise esta que se instalou no seio das ciências humanas. Registrava-se um declínio dos saberes científicos sobre os quais a disciplina fundamentara a sua posição até, primeiramente, a década de 1970 do século XX. (PESAVENTO, 2008, p. 13)

A crise dos paradigmas chega ao Brasil em fins dos anos de 1980, onde até então a historiografia publicada no país era dominada por uma postura marxista. Autores como Caio Prado Jr. e Nelson Werneck Sodré foram os pioneiros numa tradição historiográfica, onde o materialismo histórico parecia representar tão bem a explicação da realidade brasileira. Voltada a uma vertente econômico-social, a historiografia brasileira se inspirou na *Escola dos Annales*, de certo que, de maneira mais reduzida.

As universidades brasileiras mantinham posturas ultrapassadas de se idealizar a História, ainda “concebida como um processo contínuo, retilíneo, linear, casual, inelegível por um modo racional” (PESAVENTO, 2008, p. 11). Em fins dos anos de 1980 esse modo de

perceber a História passa a ser cada vez mais questionado no país. Daí por diante, muitas mudanças foram ocorrendo nas pesquisas e nas abordagens dos estudos históricos.

A História está em moda. A História Cultural se tornou um sucesso em vendas no mercado editorial, abrangendo os mais diversos temas. Nunca se escreveu tanto sobre História como hoje, e grande parte disso se deve à História Cultural. Sandra Jatahy Pesavento (2008, p. 7) nos diz que cerca de 80% da produção historiográfica nacional ao final da primeira década do nosso século corresponde a História Cultural, não só em livros, como também em artigos científicos, apresentações em trabalhos e publicações especializadas.

Mas o que ocorreu para esse tão repentino sucesso? Quais as mudanças surgidas no modo de ver a História que a teriam trazido novamente à cena? Talvez essa mudança tenha se dado por ela trazer protagonistas que antes nunca sequer tivessem estado em cena. Os silêncios da História exerceriam, dessa forma, papel fundamental no retorno tão triunfante daquela que vinha sendo deixada em terceiro plano pela Sociologia, pela Ciência Política e pela Economia. Com a “virada cultural” houve também um deslocamento em disciplinas como geografia, economia, ciência política, antropologia e estudos culturais. Peter Burke constata:

O terreno comum dos historiadores culturais pode ser descrito como a preocupação com o simbólico e suas interpretações. Símbolos, conscientes ou não, podem ser encontrados em todos os lugares, da arte à vida cotidiana, mas a abordagem do passado em termos de simbolismo é apenas uma entre outras. (BURKE, 2008, p. 10)

A História Cultural nos possibilita um novo olhar sobre os conceitos estabelecidos em outrora, e, como assegura Peter Burke “certas teorias culturais fizeram com que os historiadores tomassem consciência de problemas novos ou até então ignorados, e ao mesmo tempo, criassem por sua vez novos problemas que lhe são próprios” (BURKE, 2008, p. 70). O deslocamento da atenção dos objetos para os métodos de estudos possibilitou que pesquisas a partir dos conceitos de imaginário, representação, narrativa, ficção e sensibilidades passassem a conduzir o historiador a analisar a História sob a perspectiva de um novo olhar. A ideia de “representação” torna-se, desse modo, um de seus principais conceitos.

A História Cultural propõe que o historiador compreenda a realidade do passado por meio de suas representações que são percebidas e analisadas através desse novo olhar. Podemos dizer, assim, que a “proposta da História Cultural seria, pois, decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, tentando chegar àquelas formas, discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressam a si próprio e o mundo” (PESAVENTO, 2008,

p. 42). Nesse sentido o historiador também busca lidar com os sentimentos, com as sensações, ou seja, com o “eu” dos sujeitos históricos. As sensibilidades da História nos mostram uma História não dos grandes nomes, não dos indivíduos (re)conhecidos, mas, dos indivíduos anônimos, dos sujeitos subalternos.

Conforme Pesavento destaca, “Expressas por normas, instituições, discursos, imagens e ritos, tais representações formam como que uma realidade paralela à existência dos indivíduos, mas fazem os homens viverem por elas e nelas” (PESAVENTO, 2008, p. 39). Essas representações, carregadas de sentidos simbólicos, acabam por estabelecer no consciente coletivo sentidos ocultos que transformam discursos em imagens do real: “A representação envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão” (PESAVENTO, 2008, p. 40).

Sendo a história uma moderadora entre o vivido e o esperado e fazendo uso dos conceitos de experiência e expectativa desenvolvidos por Reinhart Koselleck quando afirma que “experiência e expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro” (KOSELLECK, 2006, p. 308), a pesquisa se ancora na experiência de outros autores que já refletiram e escreveram sobre o tema, este é o passado da história que pretendo reescrever, e do qual reconheço sua grande importância para se pensar a escrita do presente, enquanto que minha expectativa é o que acho que vou escrever sobre aquele tema anteriormente discutido, e que está ligada à pessoalidade, intrínseca ao sujeito que escreve. Portanto, para Koselleck, o tempo histórico é diferente para todas as gerações porque ele é modificado de acordo com as expectativas e experiências de cada um.

Como é perceptível, o campo dos objetos que apresentam um potencial histórico é ilimitado, no entanto as perguntas feitas por um historiador devem sempre ser passíveis de serem respondidas. Contudo, as questões históricas são inertes, cabendo ao historiador provocá-las, questioná-las, enfrentá-las. Antoine Prost citando Henri-I. Marrou afirma que “o mesmo é dizer que ‘o próprio documento não existe antes que intervenha a curiosidade do historiador’ e que, ao mesmo tempo, tudo pode ser documento, desde que seja assumido por ele” (PROST, 2012, p. 77).

Por tudo ser possível em se fazer história é que muitos documentos se encontra sem respostas, além do mais, sempre é possível questioná-los a partir de outra perspectiva: “O historiador nunca consegue exaurir completamente seus documentos. Pode sempre questioná-los, de novo, com outras questões ou levá-los a se exprimir com outros métodos” (PROST, 2012, p. 77). Portanto, as lacunas da história seriam as questões ainda sem resposta para os

historiadores, questões estas que podem ser renovadas ou desaparecer sem terem sido respondidas:

As questões encadeiam-se umas nas outras, geram-se mutuamente. Por um lado, as curiosidades deslocam-se; por outro, a verificação/refutação das hipóteses dá origem a novas hipóteses, no âmago de teorias que evoluem. A pesquisa “é, portanto, indefinidamente relançada”. (PROST, 2012, p. 79)

Sendo o historiador produto do seu próprio tempo, ele formula as questões com conceitos de sua própria época, com os valores da sociedade em que vive e a partir da cultura que vivencia: “Por mais científica que seja, uma análise permanece uma prática localizada e produz somente um discurso particularizado” (CERTEAU, 2012, p. 222). Por isso, há a possibilidade de um mesmo objeto ser revisitado nos mais diversos tempos históricos. Michel de Certeau nos diz ainda:

Mais do que um conjunto de ‘valores’ que devem ser defendidos ou ideias que devem ser promovidas, a cultura tem hoje a conotação de um trabalho que deve ser realizado em toda a extensão da vida social. Por esse motivo, impõe-se uma operação preliminar que vise determinar, no fluxo fecundo da cultura: um funcionamento social, uma topografia de questões ou tópica, um campo de possibilidades estratégicas e das implicações políticas (CERTEAU, 2012, p. 192).

A cultura se inscreve e escreve em praticamente todas as áreas sociais. Encontra-se bastante difundida dentro do meio acadêmico, em pesquisas nas mais diferentes áreas, bem como fora dele. Portanto, a cultura é interdisciplinar e intersocial. Para comprovar essa afirmativa, basta observar a quantidade de vezes que ela é mencionada ao nosso redor. Dessa forma, é preciso definir e demarcar o lugar de onde a observo, de onde a escrevo e de onde eu a vivo:

Entre uma sociedade e seus modelos científicos, entre uma situação histórica e o instrumento intelectual que lhe é adequado, existe uma relação que constitui um sistema cultural. O acontecimento pode mudá-lo, acontecimento ao qual é preciso adequar as representações culturais assim como as instituições sociais. No saber, ele se traduzirá ou por uma recusa – mas então também pelo papel novo e oculto a partir de então destinado a concepções tornadas arcaizantes – ou por um deslocamento explícito, isto é, pelo surgimento de teorias correspondentes a uma experiência cultural diferente. (CERTEAU, 2012, p. 173)

Se a cultura depende da realidade de cada indivíduo, pressuponho que ela tem uma lógica interna. Códigos e emblemas carregados de significância e de significados para determinados grupos sociais, e que podem ainda subdividir-se por país, região, cidade,

comunidade. Numa microteia de interesses, de gestos, de hábitos ou falas em comum onde a relação com outros sujeitos que compreendam este significado cultural se exprima nos valores, nos sentidos e símbolos do lugar que eles habitam e de suas práticas.

No entanto, com a diversidade cultural e a multiplicidade de interação com ela, não posso mais falar de uma realidade do indivíduo, mas sim em realidades múltiplas e simultâneas. O mesmo indivíduo pode envolver-se em diferentes realidades, integrar-se a distintos grupos sociais, portanto, participar de diversas culturas simultaneamente. José Luiz dos Santos presume, a este respeito, o seguinte:

Na verdade, se a compreensão da cultura exige que se pense nos diversos povos, nações, sociedades e grupos humanos, é porque eles estão em interação. Se não estivessem não haveria necessidade, nem motivo nem ocasião para que se considerasse variedade nenhuma. (SANTOS, 1989, p. 9)

A circularidade cultural assume assim um papel de destaque na história da humanidade. Sua engrenagem, de certo modo, é alimentada pelas diferenças. Os fatos históricos e a escrita da História também se conectam por meio dessa circulação da cultura, e de certo, com a variedade de fontes, abordagens e métodos, a história passa a ser escrita não apenas pelos historiadores, detentores “oficiais” do ofício de “fazer história”, mas também por outros profissionais que a percebem e a contam a partir de seu lugar social, produzindo o que para os historiadores se convencionou chamar de cultura histórica. Elio Chaves Flores apresenta um conceito sobre ela:

Entendo por cultura histórica os enraizamentos do pensar historicamente que estão aquém e além do campo da historiografia e do cânone historiográfico. Trata-se da intersecção entre a história científica, habilitada no mundo dos profissionais como historiografia, dado que se trata de uma saber profissionalmente adquirido, e a história sem historiadores, feita, apropriada e difundida por uma plêiade de intelectuais, ativistas, editores, cineastas, documentaristas, produtores culturais, memorialistas e artistas que disponibilizam um saber histórico difuso através de suportes impressos, audiovisuais e orais. (FLORES, 2007, p. 95)

Portanto, cada vez mais a história passa a ser produzida a partir e através de outros espaços, como o cinema, a televisão, a literatura, os jornais, as pinturas, os gibis, para citar apenas alguns exemplos destas novas possibilidades. Uma história sem necessariamente ser feita por historiadores, mas que assume um importante papel na janela historiográfica. Quando menciono “janela”, faço uma alusão direta à linguagem da informática, no sentido de

que a janela historiográfica, seria como uma *interface* da historiografia, que permite ao leitor uma observação bidimensional dos fatos históricos, fazendo-o perceber que a história pode ser contada e escrita a partir de múltiplas perspectivas, uma possibilidade de apresentar um lado da História feita por “não historiadores”, mas não necessariamente sem os métodos assumidos por eles, e que lhes são próprios de seu ofício.

Essa é a cultura histórica. Para Elio Chaves Flores “a expressão cultura histórica procura inventariar a articulação entre o processo histórico e a produção, transmissão e recepção do conhecimento histórico” (FLORES, 2007, p.84). Escrever a história a partir desses aportes permite ao escritor – digo assim porque nesse caso a história não é mais exclusiva do historiador – observar os fatos a partir de outras experiências e vivências, o que não necessariamente a faz perder seu rigor científico.

Nesse sentido, José Jobson Arruda nos diz que “a cultura histórica não se reduz a um exercício diletante de erudição vazia, puro texto, puro discurso, pura literatura, pois remete ao objeto central da nossa História, que é a produção de conhecimento” (ARRUDA, 2007, p.30). Sendo assim, pensar a cultura histórica seria pensar historicamente, mas de maneira que este pensar se dê além do campo da historiografia. Este trabalho busca articular o conhecimento histórico tanto por meio da cultura histórica, que aqui se faz presente a partir do cinema e da visão do diretor Guel Arraes nos filmes, como também através dos teóricos da História Cultural.

2.2.3 - História e Circularidade Cultural

Numa breve avaliação dos filmes produzidos sobre/na região Nordeste na última década, percebi que eles quase sempre se pautam em dois pilares: ou retratam a miserabilidade da região, enfocando sobre tudo nos problemas históricos da seca e da fome, o que contribui para a perpetuação de uma imagem homogênea e estereotipada de Nordeste para o resto do país. Não nego que a região passe por problemas de secas e que seja uma das mais carentes do Brasil, no entanto, o que tento afirmar é que ela não tem apenas isto. Ela não é apenas isto. Ou: esses filmes retratam ainda o lado cômico do nordestino, concomitantemente com a lascividade latente, que tanto homens como mulheres da região representam neles. Aquela mulher louca por sexo, propícia à traição ao marido ou aquele sujeito astuto, que faz chiste de sua própria condição de miserabilidade, que subverte a lei e a ordem de maneira

jocosa, colocando em xeque a figura da autoridade, seja ela na presença do delegado ou na figura do coronel (faço menção aqui aos filmes analisados). É um riso que opõe ordem e desvio e um riso que funciona como mecanismo de defesa das adversidades da vida. Tania Nunes Davi afirma que o riso, nesse sentido,

É um ato social, criado e consumido de acordo com os signos produzidos e compreendidos por cada grupo. É um ato subversivo, levando aos questionamentos das ações das autoridades constituídas e da tradição cultural da sociedade. Ele subverte, inverte e questiona valores cristalizados, quebrando sua pretensa “seriedade” por meio da ironia, da paródia, da comicidade, promovendo a carnavalização social. (DAVI, 2007, p. 02)

Dessa forma, é um riso constituído nas táticas de sujeitos ordinários, que enfrentam os problemas e as adversidades impostas pela vida de maneira irônica. A tática é isso. Uma ação pontual. Uma margem de negociação do indivíduo perante as estratégias. No caso desta pesquisa, a estratégia vem da Igreja Católica, na figura do bispo, vem do coronel e do tenente, que determinam as leis e a ordem, pois a estratégia fornece autoridade a quem a possui. Matheus Nachtergaele, que interpreta João Grilo em *O Auto da Compadecida*, define o personagem da seguinte forma:

O João Grilo é um arquétipo. Ele mostra o comportamento de uma pessoa que vive em total miséria e pobreza, mas que mantém seu espírito livre e que por isso consegue trapacear quem está no poder. O Grilo é comandável, e é extremamente brasileiro na medida em que somos um povo formado de sobreviventes. (Matheus Nachtergaele em depoimento contido nos extras do DVD *O Auto da Compadecida*, 2000)

Portanto as estratégias nos permitem a redundância, é algo planejado estrategicamente por alguém que detém o poder. No entanto, nem todos os sujeitos sentem a necessidade de assim cumpri-las, e desse modo, burlam essa ordem ou essa lei, mesmo que de forma camuflada, já que não possuem um lugar próprio, mas existem pelo o outro, e mesmo que essa camuflagem se dê pelo cômico, como o fazem João Grilo, Chicó e Leléu. Nesse sentido as táticas seriam as exceções, enquanto que as estratégias seriam as regras.

Esses usos que se dão no campo das táticas nem sempre se inscrevem no campo da história, mas povoam o cotidiano. Quantas e quantas vezes não se utilizam as regras para quebrá-las e subvertê-las? A tática é justamente isso, a forma como o homem ordinário se apropria dos sistemas em seu favor próprio. Ou como a definiu Michel de Certeau:

A tática é uma ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de

autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. (CERTEAU, 1994, p. 99)

No entanto, o que devo ter em mente é que “o riso” representado nesses filmes que retratam a região Nordeste não está ausente de significados ou significância. Por trás do riso pode haver uma tática que lhe conceda uma condição de autonomia. Este chiste deve sempre ser contextualizado historicamente, para melhor entendê-lo em cada época, em cada cultura. Compreender a temporalidade do riso também é compreender sua importância no tempo e no espaço, percebendo então que aspectos ele toma? que significado produz? o que ele quer ou se quer subverter? que sociedade o produziu? para quem o produziu?

É a partir da importância dessa contextualização do cômico que o escritor russo Mikhail Bakhtin (2010) vai desenvolver seu conceito de circularidade cultural, contextualizando o caso de François Rabelais. Estudando a festa carnavalesca na Idade Média e na Renascença, Bakhtin percebeu que a partir da forma cômica, de como ela estava organizada, a relação dos homens com o mundo e a visão que estes homens tinham deste mundo era bem diferente daquela que tinha a Igreja e o Estado, ou seja, uma visão paralela e dissonante da visão oficial. Dessa forma Bakhtin percebeu como as festas populares eram capazes de produzir uma consciência subversiva e transformadora a partir da alegria e do burlesco.

A cultura é produzida por cada sociedade, por cada grupo social, no entanto não se restringe a quem a produziu, ela circula, e por isso mesmo é que José Luiz dos Santos vai afirmar que, “cada realidade tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações por quais estas passam” (SANTOS, 1989, p. 08).

Foi essa lógica interna que a sociedade que transitava entre o fim do medievo e o início do Renascimento não compreendeu. Essa lógica interna seria a circularidade entre a cultura popular e a cultura erudita. Uma influenciando a outra, seja no modo de persuadir a organização de sua vida social, seja em seus aspectos materiais, num imbricamento de costumes e de hábitos, gerando a troca de signos culturais numa dinâmica constante e circular.

Entre a transição do medievo e o Renascimento o riso assumiu diversos significados e, por vezes, controversos. Foi invertido e rebaixado em sua compreensão em determinados períodos, em outros foi aceito, onde lhe atribuíram valores cognoscitivos:

Na Idade Média o riso desenvolveu-se fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada. E foi graças a essa existência extra-oficial que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua implacável lucidez. Ao proibir que o riso tivesse acesso a qualquer domínio oficial da vida e das ideias, a Idade Média lhe conferiu em compensação privilégios excepcionais de licença e impunidade fora desses limites: na praça pública, durante as festas, na literatura recreativa. E o riso medieval beneficiou-se com isso ampla e profundamente. (BAKHTIN, 2010, p. 62)

O século XVI aceitava o riso como uma forma de concepção do mundo, portador de sua própria significância. Para Mikhail Bakhtin, a atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser explicada da seguinte maneira:

O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (BAKHTIN, 2010, p. 57).

Já o século XVII considerava o riso uma coisa inferior e irrelevante, como foi descrita a obra de *Rabelais* por *Montaigne*, um “livro simplesmente divertido”. Bakhtin resume essa diferença de forma exemplar:

A atitude do século XVII e seguinte em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exércitos, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos. (BAKHTIN, 2010, p. 57)

A pergunta é: o que o estudo do riso na Idade Média e no Renascimento tem a dialogar com a minha pesquisa, com obras e filmes do século XX, como são *Lisbela e o Prisioneiro* e *O Auto da Compadecida*? Poderia me restringir apenas aos séculos XX e XXI, no entanto, é justamente por causa desse conceito de “circularidade cultural” descrito por Bakhtin que percebo a influência e a aproximação do medievo, seja através das similaridades de alguns traços da cultura popular medieval, seja pela escrita dos autores – sobretudo a de Ariano

Suassuna – ou ainda pela estética usada pelo diretor Guel Arraes no tratamento visual que faz em *O Auto da Compadecida*, onde traça um paralelo entre a Idade Média e o Nordeste dos anos 1930. Arraes afirma:

Através das pesquisas concluímos que existe um parentesco entre o humor popular nordestino e as farsas e os contos da Idade Média; entre o “sabido” nordestino e os “criados” de Molière, herdeiros da Comédia Dell’Arte e das comédias do renascimento espanhol. Adaptamos, ainda, cenas do Decameron, que combinaram muito com o Nordeste, e incluímos no projeto, que também tem referências de cenas, retiradas pelo próprio Suassuna, da literatura de Cordel. (Guel Arraes em depoimento contido nos extras do DVD *O Auto da Compadecida*, 2000)

As adaptações dos dois filmes buscam, dessa forma, estabelecer uma passarela entre esses mundos, que apesar de separados pela distância temporal estreitam-se nas formas de trazer à tona aspectos e problemas cotidianos e sociais por meio do cômico. O riso que subverte, ou como diria Mikhail Bakhtin (2010, p. 62), o riso que busca compensação e privilégios excepcionais de licença e impunidade fora dos limites das autoridades, seja na praça pública, na religião, como no fato de benzer uma cachorra em latim, em que padre e bispo contrariam o Código Canônico, mas, que da forma como o fazem faz com os telespectadores esqueçam que os religiosos estão subvertendo os sacramentos da Igreja Católica e achem graça do pecado clerical. Ou mesmo quando Bakhtin continua nos contando sobre que os homens que assumem posições de chefia não podem ser cômicos, já que “o domínio do cômico é restrito e específico dos vícios dos indivíduos e da sociedade” (BAKHTIN, 2010, p. 67), o que dizer então da desmoralização do Cabo Citonho e do Tenente Guedes em *Lisbela e o Prisioneiro*, onde este assume o papel da autoridade de polícia na cidade, e que apesar das situações vexosas que vivenciam e a que estão expostos, o riso se sobrepõe a essa ridicularidade.

Pobreza, avareza, crimes, adultério, mentiras e sacrilégios são abordados de forma irônica e cômica. Burlando daqueles que detém o poder, os personagens picarescos vão sobrevivendo entre as adversidades que se lhes apresentam:

O herói de *O Auto da Compadecida* é, segundo Guel Arraes, aparentado de todos os personagens picarescos espanhóis, como Don Quixote. Ele parece ser, também, uma espécie de ‘primo’ dos criados de Molière, que são pessoas do povo, muito espertas, que dão pequenos golpes para sobreviver. (Guel Arraes em depoimento contido nos extras do DVD *O Auto da Compadecida*, 2000)

O riso assume, assim, funções controversas em seus papéis, ora desmoralizando as autoridades e se desfazendo das estratégias, ora permitindo que essa autoridade faça uso dele (o riso) para reclamar de sua própria condição. Parece um paradoxo, mas neste sentido se poderia perguntar se este seria o ponto de encontro entre o côncavo e o convexo da estratégia com a tática? A questão me parece demasiadamente complexa e portanto não caberia aqui discuti-la, o importante é que nesse sentido, em ambas as obras encontro traços desse riso medievo, sobretudo na de Ariano Suassuna, e sobre ele Lúcia Vassalo nos diz:

A medievallidade imprime a marca mais específica ao seu teatro, recortando transversalmente os temas, os textos e os modelos formais. Ela decorre de imediato de suas fontes populares, que retiveram o modelo medieval e o transmitem por via indireta; e, mediamente das fontes cultas católicas de seu teatro. Suas estruturas semântico-formais abstratas (ou arquitecotas) são escolhidas entre as práticas mais antigas da cena ibérica, de que o romanceiro tradicional nordestino guarda muitas consonâncias nas técnicas e nos temas. (VASSALO, 1993, p. 29)

Suassuna busca reunir em sua obra uma mistura da cultura popular brasileira, entrelaçada com a cultura indígena e negra, juntamente com traços da cultura europeia, sobretudo a herdada dos portugueses. Muito da escrita de Suassuna provém do Movimento Armorial, idealizado por ele e lançado oficialmente no início dos anos de 1970, mas que já apresentava traços na escrita em *Auto da Compadecida*, pois em determinadas passagens da obra o escritor paraibano se inspira nas ideias de William Shakespeare, como Luís Adriano Mendes Costa destaca:

A criação do Movimento Armorial, junto ao trabalho de artistas populares, além de defender essas características “autenticamente” brasileiras, pretende desmistificar o conceito de que a arte erudita seja de melhor qualidade, ou ainda, superior à arte popular. O que existe é uma visão equivocada acerca de elementos totalmente diferentes. (COSTA, 2011, p. 41)

Já quando da adaptação de sua obra para o cinema, Guel Arraes também se apropria de algumas inspirações de obras consideradas clássicas na literatura. De Shakespeare Arraes retira a ideia da “tira de couro” que Chicó prometeu ao Major Antônio Moraes em troca de um empréstimo, numa clara alusão do tema principal do drama *O Mercador de Veneza*, no episódio em que Antônio promete a Shylock uma libra da sua carne como garantia também de um empréstimo, ou mesmo a história da porquinha que Rosinha herda da sua avó inspirada

nas arcas que Pórcia⁸ herda de seu pai e que serviam de instrumento para a escolha de seu pretendente. No filme *O Auto da Compadecida*, a porquinha de Rosinha se supõe ser a garantia que Chicó teria para ser pretendente de Rosinha e saldar sua dívida com o Major depois do seu casamento.

Com isso, vale salientar a importância de “perceber que cultura erudita e popular, não são opostas, mas sim instâncias articuladas em uma circularidade permanente e constante em várias formas de manifestação cultural” (DAVI, 2005, p. 06). A teologia medieval também pode ser percebida em seu texto: A imagem do Cristo, que perde seu caráter piedoso e assume a imagem do Cristo Juiz; Maria (a Compadecida), subordinada a seu filho, mas que tem a capacidade de persuadi-lo a perdoar João Grilo assumindo, assim, aquele lugar de piedade; e a imagem do Diabo, representado como uma figura horrenda, que exala cheiro de enxofre e que pode ser persuadido pela esperteza de João Grilo, são traços marcantes da cultura do medievo.

O julgamento se torna, desse modo, uma apropriação da representação da iconoclastia medieval, se apropriando do erudito mas adaptando-o à cultura popular. João Evangelista Nascimento Neto assevera que em *O Auto da Compadecida* existe uma “fé que abrange traços oficiais e marginalizados: uma religião não institucionalizada que reinterpreta a crença tradicional e convencional e adequando-as às transformações socioeconômicas do lugar” (NASCIMENTO NETO, 2010, p. 109).

À medida que conheço a escrita de Osman e Ariano, mas atenta fico ao ponto nevrálgico para minha pesquisa, que é a adaptação cinematográfica dessas histórias feita por Guel Arraes, constato que é partir do cômico que o diretor busca uma válvula de escape para problematizar a pobreza de João Grilo, Chicó, a instabilidade na vida de Leléu, a covardia no caráter de Douglas, a submissão do padeiro Eurico, a valentia em Frederico Evandro, a crueldade e devoção do cangaceiro Severino de Aracaju, dessa forma, as formas de masculinidade vão se esboçando e se entrelaçando também com o riso.

Através do riso eles vão também denunciando e protestando. Denunciando o preconceito racial, o coronelismo ainda vigente no Nordeste – lembrando que são textos escritos entre as décadas de 1950 e 1960 – o adultério e “lavagem da honra com sangue”, protestando contra a miséria da região, a exploração do trabalho pelos patrões e os sacrilégios

⁸ Pórcia, personagem criada pelo dramaturgo inglês William Shakespeare na obra *O Mercador de Veneza*, é uma rica herdeira que vive em Belmonte. Seu pai decide que para que ela pudesse casar, seus pretendentes deveriam primeiro passar por um teste, no qual três caixas eram apresentadas ao pretendente, que deveria escolher uma, aquela que encontrasse o retrato de Pórcia dentro seria o eleito para se casar com ela.

cometidos pelas autoridades eclesiásticas. O que por sua vez acaba desconstruindo alguns dos estereótipos apresentados.

Salientando que estas denúncias estão relacionadas a problemas regionais pontuais e temporais e que por isso, “deve haver uma relação íntima entre cada cultura e seu hábitat, mas, dentro dessa relação, há espaço para a variação. O hábitat pode permitir determinadas coisas e proibir outras, mas deixa margem para a grande variação cultural” (WHITE & DILLINGHAM, 2009, p. 41). Nesse sentido, o riso subversivo (como Tania Nunes Davi o descreveu) nordestino pode estar carregado de críticas sociais, culturais e econômicas na fala das personagens dos filmes analisados, podendo exprimir uma consciência nova e crítica da sua época, bem como servir como tática de sobrevivência para burlar os detentores da autoridade estabelecida e do poder vigente. Todavia, ao mesmo passo não são problemas exclusivos da região, pois as inconstâncias se encontram exatamente no que Leslie White e Beth Dillingham chamaram de margem para a variação cultural, podendo ser problemas comuns aos variados espaços do país.

2.3 – A História no cinema e o cinema na história

“Desde o nascimento do cinema, a história é sua fonte” (TENDLER, 2006, p. 06)⁹.

Desde que surgiu em 1895, o cinema já buscava apresentar signos que correspondessem à representação do cotidiano. Os filmes em princípio tinham aproximadamente um minuto de duração e não contavam uma história propriamente dita. Filmados com a câmara parada, em preto e branco e sem som, apresentavam imagens do cotidiano, como um trem chegando à estação ou trabalhadores saindo de uma fábrica. A compreensão de um signo em tela é um processo importante para o reconhecimento do que está sendo representado:

O signo é algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Este signo é significado ou

⁹ Silvio Tendler é um documentarista brasileiro que ficou conhecido como o “cineasta dos vencidos”. Ele escreveu o prefácio do livro *A história vai ao cinema*, organizado por Maria de Carvalho Soares e Jorge Ferreira, do qual a epígrafe foi retirada.

interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto, coloca-se em lugar desse objeto e ‘algum espírito o tratará como se fosse aquele outro’. (PLAZA, 1987, p. 21)

Apesar da importância em compreender a recepção dos signos por parte do telespectador em uma película, os estudos sobre a ligação entre a emissão e a recepção de filmes são bem recentes, e datam da década de 1990. Entre os historiadores, podemos perceber uma história social ou uma história cultural do cinema através das pesquisas acadêmicas desenvolvidas nas últimas décadas. No entanto, a recepção de imagens é um campo em que eles por muito tempo têm evitado pisar, e isso se deve à grande variação dos modos de como estas imagens são percebidas, e que estas envolvem mensagens que nem sempre podem ser “decodificadas” de maneira uniforme. A relatividade na recepção é uma variante importante para a mensagem que se expressa em tela, como esclarece Alexandre Busko Valim:

A resistência aos significados e mensagens dominantes pode favorecer novas leituras e novos modos de apropriação do cinema, usando a cultura como recurso para o fortalecimento e a invenção de significados, identidades e formas de vida. Nesse sentido, convém notar que a cultura é um terreno de disputas, no qual grupos sociais e ideologias políticas rivais lutam pela hegemonia, e, também, que os indivíduos vivenciam essas lutas mediante imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados não somente pelo cinema, mas pela mídia de uma forma geral. (VALIM, 2012, p. 285)

O público nem sempre recebe da mesma forma as imagens, e os signos têm variantes de acordo com a cultura, por isso significados e significantes podem assumir variações de acordo com quem os recepcionam. Estas variações podem ser evidenciadas por meio da região geográfica, da idade, da religião praticada, do sexo, da posição econômica e cultural, por isso não posso mais falar de um lugar comum de público, o que me faz discordar da expressão escrita por Carlos Barbáchano quando se refere a ele como “criatura acéfala”:

É a altura de falar do destinatário dos milhares de quilômetros de celuloide que se “fabricam” desde que o cinema existe, dessa criatura acéfala, chamada público, tão difícil de conhecer e calibrar. Os manipuladores da indústria cinematográfica (“por outro lado, o cinema é uma indústria”, dizia Malraux e não convém esquecê-lo) costumam falar de “espectador médio” expressão representativa, e não menos misteriosa, desse número enorme de pessoas que, com o seu dinheiro, amortizam primeiro e produzem depois os benefícios do grande complexo especulativo que também é a sétima arte. (BARBÁCHANO, 1979, p. 47)

Concordo em que o cinema é uma indústria, e como toda indústria fabrica algo para um público específico, e deste modo, o anônimo receptor da obra cinematográfica reconhece ou não, em tela, os signos que lhes identificam, ou ao menos que se aproximam da realidade

cognoscível em que se encontram. Também é importante reconhecer que existe aquele espectador que é indiferente a estes signos, e estes podem recorrer a uma sala de cinema pelo simples ato de evasão da vida cotidiana, e para eles, aquelas imagens podem não representar nada além desta fuga de realidade. O que não posso negar é que, concordando com Valim, é que:

Os filmes mostram imagens de vidas, de atitudes e de valores de grupos sociais, criados a partir de aspectos reconhecíveis, porém muito selecionados, desses grupos. Dessa forma, o público tende a interpretar como verdadeiras as descrições de lugares, atitudes e modos de vida de que não tem um conhecimento prévio. (VALIM, 2012, p. 288)

São justamente essas variações de signos, significados, significantes e significâncias, e também essa riqueza e multiplicidade de linguagens que vem despertando a atenção dos historiadores, pois os filmes, mesmo que de forma não intencional, produzem um conteúdo carregado de ideologias.

O cinema é uma das possibilidades dos estudos culturais e as pesquisas desenvolvidas nessa área estão aumentando nos programas de pós-graduação. Essas pesquisas, o que Alexandre Busko Valim (2012, p. 283) vai chamar de *cultura literária cinematográfica*, começam a ser feitas em meados do século XX. Marc Ferro, considerado um dos pioneiros nesses estudos, juntamente com Siegfried Kracauer, destaca no prólogo de seu livro *Cinema e História* que “no início da década de 1960, a ideia de estudar os filmes como documentos, e de se proceder, assim, a uma contra análise da sociedade” (FERRO, 2010, p. 09), agitou o mundo acadêmico.

Como o cinema resulta de um conjunto de signos que precisam ser compreendidos dentro de uma determinada cultura, minha pesquisa busca, por meio dos filmes *O Auto da Compadecida* e *Lisbela e o Prisioneiro*, perceber que Nordeste e que nordestino estão representados em tela, uma vez que “o cinema além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou propõe modelos” (VALIM, 2012, p. 285). Por isso, ao pensar o cinema no campo da História, devo também levar em consideração que, como historiadora, necessito buscar ir um pouco além da interpretação que teria como simples espectadora numa sala de cinema, explorando as vielas que cortam transversalmente o cinema, a cultura e a sociedade. Humberto Pereira da Silva, a respeito da operação engajada pelo espectador, afirma:

Compreender um filme é compreender sua gramática: contar a história resulta de elementos subjetivos de percepção da narrativa. E isso, como o gosto, está confinado às nossas experiências mentais. Num paradoxo, contar a história de um filme só faz sentido para quem já o tenha visto, pois, assim, duas pessoas podem se pôr em dúvida sobre a compreensão que tiveram da história contada. Contar a história de um filme não passa da criação de uma história que guarda semelhanças com o que se viu na tela, por assim dizer (SILVA, 2006, p. 182).

Compreendo que o historiador está ciente das diferenças entre os suportes de pesquisas disponíveis, principalmente com as novas possibilidades em que o campo histórico foi ampliado. Suas abordagens, dimensões e domínios são desmesurados e diversificados. Dentro desses domínios, dimensões e abordagens, o cinema se encontra. Contudo é preciso salientar:

Um filme não é um livro. No entanto, estática ou em movimento, uma imagem pode ser ‘lida’ de maneira similar a um texto escrito. [...] É justamente essa riqueza de multiplicidades de linguagem que vem despertando a atenção dos historiadores. (SOARES & FERREIRA, 2006, p. 11)

Para uma melhor compreensão da História no cinema, devo levar também em consideração o espaço político e social ao qual ele se vincula. “O panótico é a afirmação do poder político do olhar” (SODRÉ, 1987, p. 25). Esses espaços sociais e políticos também são formadores de ideais, que muitas vezes não condizem com uma única realidade. No entanto, às vezes, são absorvidos de forma equivocada por telespectadores que neles se espelham. Nesse sentido, Valim destaca:

Se os indivíduos podem produzir seus próprios significados com os textos veiculados pela mídia, é porque a hegemonia é negociada, renegociada e vulnerável a ataques e à subversão, em uma relação em que o próprio cinema, contraditoriamente, oferece recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de suas identidades, em oposição aos modelos dominantes. (VALIM, 2012, p. 288)

Afirma ainda Muniz Sodré que “nesse jogo (mortal) da imagem com o real, o olho fica em primeiro plano de importância, por ser o meio que registra e instaura a ilusão” (SODRÉ, 1987, p. 21) . Por isso, torna-se necessário problematizar a época, a linguagem e o espaço social, estes são aspectos importantes para o historiador que deseja realizar uma pesquisa de recepção de imagens. Ismail Xavier ressalta que “a imagem como unidade complexa não mostra algo [...] mas significa algo não contido em cada uma das representações” (XAVIER, 2005, p. 131). Já para Robert A. Rosenstone,

São necessárias mais do que palavras impressas em uma página para entender como o cinema apresenta o mundo do passado. São necessárias imagens em movimento em uma tela, música e também efeitos visuais. As palavras não cumprem totalmente a tarefa de compreender a experiência cinematográfica. (ROSENSTONE, 2010, p. 13)

Outra questão que pode ser pertinente aos historiadores que trabalham com o cinema é perceber a que corrente cinematográfica o filme pertence. No caso desta pesquisa, as narrativas fílmicas que analiso são produções nacionais do chamado Cinema da Retomada, o qual poderíamos assimilar como um palco de diversas experimentações. É importante demarcar a que gênero o filme pertence, já que, como Valim destaca:

Pensar os gêneros em um universo cultural significa considerá-los instrumento de mediação fundamental entre produtores, produtos e receptores da cultura; portanto, entendê-los dentro desse contexto é um passo essencial para a compreensão da relação história-cinema. (VALIM, 2012, p. 294),

Para uma melhor concepção dos filmes é importante compreender a contextualização em que eles foram criados. Como afirma Hans-Georg Gadamer “a consciência que hoje temos da história difere fundamentalmente do modo pelo qual anteriormente o passado se apresentava a um povo ou a uma época” (GADAMER, 2006, p. 17). Por isso se faz necessária à contextualização histórica, política e social.

Por meio de um ligeiro *flashback*¹⁰, para fazer uso da própria terminologia do cinema, apresento um rápido esboço da corrente cinematográfica da qual a pesquisa se apropria. O Cinema da Retomada é um gênero cinematográfico surgido em 1995, que tem como marco inicial o filme *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, que levou ao cinema aproximadamente 1,3 milhões de expectadores. Esse gênero é assim nomeado devido à crise da conjuntura política em que se encontrava a produção cinematográfica do país na primeira metade da década de 1990.

O então presidente Fernando Collor de Mello, primeiro presidente empossado por eleições diretas, por meio de medidas provisórias, suspendeu grande parte dos mecanismos de incentivo ao cinema. Essas ações do presidente vão culminar na extinção do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e da Embrafilme, o que pode ser considerado como um dos principais fatores para a estagnação da produção cinematográfica nacional no início dos anos de 1990. Somente após o impeachment de Collor é que o cinema brasileiro começa a se

¹⁰ É um termo recorrente no cinema, também conhecido como analepse. É a mudança de um plano temporal para demarcar a interrupção de uma sequência cronológica narrativa com a intercalação de um fato ocorrido antes, mas que se relaciona com o presente.

erguer lentamente, sobretudo com a promulgação da Lei nº 8.401, de 8 de janeiro de 1992, a chamada Lei do Audiovisual, por seu sucessor, o presidente Itamar Franco. Também conhecida como Lei Rouanet, por ter sido criada através do então secretário da Cultura Sérgio Paulo Rouanet, tem uma política de incentivos fiscais, o que passou a permitir que tanto pessoas físicas quanto pessoas jurídicas apliquem parte do Imposto de Renda em ações culturais, sendo até hoje um dos mecanismos de financiamento mais utilizados nos projetos culturais.

Foi a "retomada" das leis de incentivo à cultura que impulsionaram o retorno do cinema brasileiro, e já no seu primeiro ano lograram a produção de 14 longas-metragens, um número que foi aumentando gradativamente e conquistando um público cada vez maior de telespectadores, o que pode ser percebido a partir dos números de público e investimento. No entanto, este crescimento é visto com ressalvas por Danielle Borges, que destaca:

[o crescimento] se deve principalmente ao esquema de financiamento público vigente no país. Apesar do número de filmes nacionais lançados nas salas de cinema ter aumentado, de 1995 a 2005, de 13 para 42, o setor de produção cinematográfica ainda não pode ser caracterizado como uma indústria autossuficiente porque somente foi viável, entre 1995 e 2005, graças ao esquema de incentivos fiscais sustentado, sobretudo, pelo Governo Federal (BORGES, 2007, p. 157).

Observadas as conjuntura política, econômica e social no Brasil, é possível perceber os fatores preponderantes para o impulso dessa retomada da produção cinematográfica nacional. O discurso percebido por meio da imprensa oficial é de que a retomada do cinema foi tratada, sobretudo como um investimento industrial:

Com efeito, o cinema é uma instituição inscrita no meio social e, além disso, os filmes contêm elementos da produção nacional e internacional, o que os leva a serem influenciados por mecanismos econômicos globais, mesmo que importantes especificidades regionais estejam presentes. (VALIM, 2012, p. 285)

Na série *Cadernos do Nosso Tempo*, especificamente no volume 4, intitulado *Cinema brasileiro*, organizado por Fernando Henrique Cardoso, então Presidente da República, os intelectuais Francisco C. Weffort e José Álvaro Moisés apresentam, a todo momento, em seus discursos comparações entre o cinema nacional e o cinema americano, e indicam como único caminho para o desenvolvimento do nosso cinema sua transformação em indústria cultural. Fernando Henrique Cardoso, por sua vez, afirma:

Esta é, para ir direto ao ponto, a dificuldade que nós, governo e produtores cinematográficos, precisamos superar para dar o salto à frente que o cinema brasileiro – e disto estamos absolutamente convencidos – está maduro para dar. A solução do problema é tão fácil de formular genericamente quanto difícil de concretizar: nós precisamos garantir para o cinema brasileiro não apenas recursos, mas uma base empresarial mais consistente, tanto na produção como na distribuição do produto nacional. (CARDOSO, 2001, p. 10)

As palavras do então Presidente da República demonstram que a expectativa quanto ao desenvolvimento econômico do cinema nacional era bastante positiva, além de se enxergar no cinema um ponto nevrálgico para a criação de um sentimento de nacionalidade. Fernando Henrique Cardoso continua:

Pela qualidade dos integrantes, eu não tenho dúvida de que num prazo curto esse grupo nos trará ideias novas e pertinentes para fazer do cinema brasileiro a indústria bem sucedida que ela pode ser, em benefício dos produtores, do público e do nosso sentimento de nacionalidade. (CARDOSO, 2001, p. 11)

Essa opinião sobre a consolidação do cinema brasileiro como indústria e também como um instrumento patriótico, também era compartilhada por Francisco C. Weffort, cientista político e então Ministro da Cultura, que assumindo que o cinema brasileiro é questão nacional e não apenas de um grupo de cineastas, destaca:

A persistência brasileira em criar uma indústria de cinema não é só de uma corporação de profissionais, é do país. Com as incompreensões que enfrentaram, nos governos ou fora deles, se fosse só assunto de cineastas, o cinema brasileiro já estaria liquidado há muito tempo. (WEFFORT, 2001, p. 17)

Compreender como o Cinema da Retomada é estabelecido e como ele se desenvolveu é importante para se analisar em que circunstâncias culturais os filmes analisados foram concebidos e se tiveram apoio financeiro do governo e/ou da iniciativa privada. Ressaltando que este não é o foco da pesquisa, motivo pelo qual não me aterei a maiores análises da corrente da Retomada, mas retifico que compreender o momento de sua produção e a composição de seu quadro de cineastas é um passo importante no entendimento da relação cinema-história. Isso também impulsionará para que se conheça o porquê dessa corrente ter chegado ao fim e perceber o que vem depois dessa Retomada do cinema nacional.

Como o poder de criação cinematográfica permite que praticamente tudo possa ser representado pelo cinema e de forma bem realista, a possibilidade de trabalhar com imagens

traz ao campo da historiografia um vasto mundo de possibilidades de representações, como salienta Jacques Rancière:

De um lado, os seres da representação são fictícios, independentes de todo julgamento de existência, portanto, escapam à questão platônica acerca de sua consistência ontológica ou de sua exemplaridade ética. Contudo, esses seres *fictícios* não deixam de ser *seres de semelhança*, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados. (RANCIÈRE, 2012, p. 126 – grifos do autor)

As imagens são operações de “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (RANCIÈRE, 2012, p. 11-12). No entanto, mesmo que as representações dessas imagens façam parte da percepção e da nossa construção imaginária, elas não são reflexos do real, não são fixas, pois a realidade torna-se mutável, seja por outros olhares, a partir de outras pessoas ou por nós mesmos, indivíduos recorrentes às subjetividades, portanto, sujeitos às mudanças. Nessa perspectiva, John Gaddis afirma que “o mero ato de representação, todavia, nos faz sentir superiores porque nós mesmos estamos encarregados desta ação: somos nós que tornamos a complexidade compreensível, primeiro para nós mesmos, depois para os outros” (GADDIS, 2003, p. 22). Sendo assim, a tentativa de efeito de realidade cinematográfica, que perpassa não só a representação em si, mas envolve também todo um conjunto de elementos intencionais para promover um efeito de real, como figurino, vegetação, sotaques, iluminação, paleta de cores etc., foi denominada por Roland Barthes de o “estar aí das coisas”. Barthes afirma que “produz-se um efeito de real, fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” (BARTHES, 1988, p. 164).

A História Cultural propõe que o historiador compreenda a realidade do passado por meio de suas representações que são (re)construídas através desse novo olhar para as fontes. Frank R. Ankersmit nos diz que “o mesmo material pode ser organizado a partir de distintos pontos de vista (formais), que, respectivamente, levam a distintas representações – daí a identificação da representação com os aspectos formais e não com os aspectos materiais do texto histórico” (ANKERSMIT, 2009, p. 105). O historiador chama de aspectos materiais aquilo que faz parte da narrativa, e de aspectos formais o que se relaciona com a representação que esse material pode ter. A partir dessa nova ótica temos a possibilidade de

estudar o simulacro proporcionado pela produção cinematográfica a partir do conceito de representação. Sandra Jatahy Pesavento, nesse sentido afirma:

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade. (PESAVENTO, 2008, p. 39)

Dessa forma, é por meio da maneira de como nos percebemos como sujeitos e de como percebemos a realidade em que vivemos que criamos representações para explicar o real. E é a partir das personagens masculinas dos filmes *O Auto da Compadecida* e *Lisbela e o Prisioneiro*, que proponho analisar a imagem de Nordeste e de nordestino, no sentido de sujeito masculino por eles (re)apresentados. Contudo, como historiadora, concordo com Soares e Ferreira que afirmam:

O trabalho do historiador vai muito além do esforço de preservação de uma memória da produção cinematográfica. A questão de como os filmes e vídeos poderiam se constituir como mais um suporte possível para a divulgação da narrativa histórica é importante porque permite, entre outras razões, alertar para o lugar do trabalho do historiador em uma obra memorialística coletiva. (SOARES & FERREIRA, 2006, p. 12)

Destaco o fato que não desejo analisar estes filmes e seus personagens como “espelho” da realidade, mas, compreendo que o cinema possui um discurso ideológico que reproduz maneiras de pensar e viver masculinidades e feminilidades, e que, portanto, também nos educa como sujeitos identificados com determinado conceito de gênero, e que é a partir deste discurso que busco perceber como a masculinidade é representada pelo diretor Guel Arraes nestes filmes.

Ao trabalhar com o cinema o historiador, por sua vez, necessita assimilar alguns elementos constituintes da linguagem fílmica. A linguagem cinematográfica é descrita por Chris Rodrigues como “os termos técnicos usados pelos que trabalham em cinema e TV, de forma que possam obter uma uniformidade de comunicação” (RODRIGUES, 2007, p. 25). Humberto Pereira da Silva, por sua vez, assegura:

Se gosto não se discute, o que se discute é a compreensão dos padrões de linguagem. Daí a questão seguinte é: o que significa um travelling, um enquadramento, um plano-sequência, um raccort, uma montagem, uma profundidade de campo, um plongée? Creio que a apreciação de um filme está condicionada ao gosto e à compreensão da linguagem fílmica, sendo que essas duas dimensões não se comunicam (gostar não supõe a

compreensão e, na mesma medida, compreender não implica gostar: que haja sobreposição entre gosto e compreensão, isso não quer dizer que ambos estão no mesmo plano). (SILVA, 2006, p. 180)

Marcos Napolitano afirma que “o pesquisador deve buscar um conjunto de informações que se localizam nos diversos canais e códigos que formam a ‘linguagem fílmica’” (NAPOLITANO, 2011, p. 274). Por isso, conhecer alguns termos técnicos e identificar planos, sequência, ângulo de câmara, personagens, figurinos, cenário, trilha sonora, diálogos, etc., se torna importante instrumento para tentar captar as escolhas do diretor, tanto as que ele utilizou no filme como o que deixou de fora dele, tentando assim compreender suas intenções, bem como reestruturar a narrativa de acordo com as questões da problemática que pretende discutir. Dessa forma, o historiador deve ter em mente que o filme é um documento e saber interrogar este documento é parte importante da pesquisa.

2.4 – Prosas entre a literatura e o cinema: Osman Lins, Ariano Suassuna e Guel Arraes

Quando os historiadores são criticados pelos cientistas sociais sobre a condição da História ser ou não ciência, eles se defendem sob o argumento de que a História nunca reivindicou o status de ciência pura. Quando são criticados pelos literatos por não sondar as camadas da consciência humana, os historiadores se defendem dizendo que a História é uma semiciência. Essa posição permite a eles reivindicar a posse de um plano médio, onde a História existiria assim entre a arte e a ciência tornando-se, deste modo, mediadora de duas maneiras de compreensão do mundo que estão em regra separados. O que não podemos negar, como Ferreira coloca:

[é que] Afirmar que a literatura integra o repertório das fontes históricas não provoca hoje qualquer polêmica, mas nem sempre foi assim. Mais do que isso, nas últimas décadas os textos literários passaram a ser vistos pelos historiadores como materiais propícios a múltiplas leituras, especialmente por sua riqueza de significados para o entendimento do universo cultural, dos valores sociais e das experiências subjetivas de homens e mulheres no tempo. (FERREIRA, 2013, p.61)

Através da literatura o leitor entra em contato com um universo descrito e imaginado por um autor. Histórias são contadas a partir da visão do escritor, a partir de seu conhecimento de mundo, dos seus sentimentos, da sua vivência e do seu lugar social. Para Neli Novaes Coelho:

Literatura é a Arte, é um ato criador que por meio da palavra cria um universo autônomo, onde os seres, as coisas, os fatos, o tempo e o espaço, assemelham-se ao que podemos reconhecer no mundo real que nos cerca, mas que ali - transformado em linguagem – assumem uma dimensão diferente: pertencem ao universo da ficção. (COELHO, 1974, p. 23)

A adaptação literária para o cinema, inevitavelmente modifica a obra, não apenas por conta do formato, mas também e principalmente pelas implicações que a própria mudança de suporte provoca, o que desencadeia um entrelaçar de representações pelo exercício crítico da experiência.

A passagem do signo verbal escrito para o signo imagético e sonoro é sempre transgressora, visto que a filmagem e a montagem são sempre recriações. Além do mais, as subjetividades do leitor e do espectador estabelecem significações e interpretações das obras. Nas palavras de Terry Eagleton literatura é “a palavra escrita ‘imaginativa’ no sentido de ficção-escrita, esta que não é literalmente verídica” (EAGLETON, 2006, p. 11). Sendo assim, a literatura vai permeando o imaginário do leitor a partir de sua cognição de mundo e de suas representações.

Já o cinema, de maneira superficial é definido por Neli Novaes Coelho como uma “literatura visual, pintura animada: Literatura + pintura” (COELHO, 1974, p. 22). Nesse sentido, dentro dessa “pintura animada” o cinema também produz discursos. E dentro desses discursos, muitas obras literárias foram sendo adaptadas para a televisão e para o cinema. A literatura produz arte e emoção através das palavras, mas o cinema “realizou o sonho do movimento, da representação da vida” (BERNARDET, 2004, p. 14).

Através do cinema personagens literárias são idealizadas e se tornam imagens representativas do “real” da obra literária, as personagens refletem-se nos atores que as interpretam. Ao ler a obra de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, ou a obra de Osman Lins, *Lisbela e o Prisioneiro*, após ter visto os filmes, é difícil desconectar a imagem e a voz de Selton Mello dos personagens Chicó e Leléu e a de Matheus Nachtergaele da figura de João Grilo. Com o jogo de significações e significados, a obra literária nem sempre é por todos entendida da maneira tal qual o seu criador a idealizou. No entanto, como Dominique Maingueneau afirma:

Não se conceberá a obra como representação, um arranjo de “conteúdos” que permitiria “exprimir” de maneira mais ou menos desviada ideologia ou mentalidades. As obras falam efetivamente do mundo, mas sua *enunciação é parte integrante do mundo que pretensamente representam*. Não há, por um

lado, um universo de coisas e de atividades mudas, do outro, representações literárias destacadas dele que seriam uma imagem sua. A literatura também consiste numa atividade; *não apenas ela mantém um discurso sobre o mundo, mas gere sua própria presença nesse mundo*. As condições de enunciação do texto literário não são uma estrutura contingente da qual esta poderia se libertar, mas estão indefectivelmente vinculadas a seu sentido. (MAINGUENEAU, 2001, p. 19, grifos do autor)

Para o autor a literatura ocupa espaço próprio dentro do mundo e não apenas um espaço representativo nesse mundo, visto que apesar de manter um discurso sobre o mundo, ela também o integra, sendo essa condição indissociável do seu discurso.

Terry Eagleton afirma também que “a literatura não deve ser vista como a auto expressão de autores isolados, que são apenas funções desse sistema universal: ela nasce do sujeito coletivo da raça humana, razão pela qual materializa os ‘arquétipos’ ou figuras de significação universal” (EAGLETON, 2006, p. 240). Nesse sentido, as características de algumas personagens podem entremear personagens de outras obras, criando estereótipos universais, transformando a literatura em um sistema de signos compartilhados.

Na literatura esse “real” é tido através de representações de imagens, parte-se da palavra para a imagem, desse modo se faz necessário o auxílio da imaginação, por isso a leitura é um exercício subjetivo e emocional que envolve o leitor e o faz idealizar em sua mente os cenários de onde se passam as obras e a imagem estética de cada personagem. Enquanto que no cinema, esse “real” se realiza através da reprodução de imagens. Além de sequências de imagens mentais, outra característica da produção cinematográfica é o auxílio da sonorização, a música instrumental chamada *Presepada*¹¹, que compõe a trilha sonora do filme *O Auto da Compadecida*, tema de João Grilo e Chicó, é automaticamente associada ao filme quando escutada, tornando-se um ponto de ligação e de autoreconhecimento entre um e outro, o que é possível identificar como ligação com a experiência, que por sua vez também é histórica. As trilhas sonoras, o timbre de voz empregado a alguma personagem ou em determinado diálogo entre eles podem sugerir novas formas de interpretação do texto literário.

Nesse sentido, no teatro, bem como no cinema, o ator em cena pode significar o sentido do texto, o que não é, *a priori*, perceptível na leitura da obra. Linda Catarina Gualda afirma que “a literatura e o cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois meios no nível da comunicação denotativa. A imagem fílmica

¹¹ A trilha sonora instrumental do filme *O Auto da Compadecida* foi criada exclusivamente para o filme pela Banda Sinfônica do Recife, a qual é formada pelos professores do Conservatório Pernambucano de Música que compõem suas músicas baseadas nas manifestações populares.

não é como uma palavra, é mais como uma frase ou uma série de frases” (GUALDA, 2010, p. 211).

O cinema é por vezes cobrado quanto à sua fidelidade ou não ao texto literário, esquecendo-se que ele é uma arte autônoma, e, portanto, possuidor de regras próprias de criação e adaptação. “O cinema apresenta, assim, uma linguagem específica que deve ser analisada em relação as suas técnicas e sistemas de significação, avaliando-se questões como iluminação, trilha sonora, *mise-en-scène*, enquadramento, corte e montagem” (CORSEUIL, 2003, p. 303).

Portanto, as duas artes se comunicam sim, cada qual a seu modo, e necessariamente uma não se torna superior à outra. O que acontece é que podem conceber leituras diferentes sobre o mesmo texto, ocasionando o encontro da sexta com a sétima arte.

Desse modo, busco com a pesquisa analisar a imagem do nordestino por meio de redes temáticas, ou seja, imagens de representações do masculino nos filmes *O Auto da Compadecida* e *Lisbela e o Prisioneiro*. Para tanto, utilizo-me das relações da literatura, do cinema, da história e da cultura em torno de um circuito comunicacional que interagem entre si e estabelecem ligações de compreensão das ações dos sujeitos envolvidos. Considerando também seu lugar de produção e de recepção, busco perceber as semelhanças e diferenças de representações desse sujeito masculino através do tempo e do espaço histórico.



3 - ESPAÇOS E TERRITORIALIDADES: DE QUE NORDESTE ESTAMOS FALANDO?

Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre e Manuel Diégues Jr. sempre enxergaram o Brasil como um verdadeiro arquipélago cultural. Um mosaico que, ainda que dentro de uma mesma região, apresenta muitas diferenças. Diferenças que, por vezes, são ignoradas e negligenciadas em suas particularidades culturais e sociais, como me parece perceptível, a priori, ao ler notícias, comentários em redes sociais, obras literárias, reportagens, filmes e novelas, ou mesmo ao ver fotografias sobre a região, pois quase sempre a região Nordeste é colocada nestes contextos em uma posição dicotômica, posição em que muitas vezes se destaca nas oposições de mar x sertão, de tradicionalismo x modernidade, de fome e seca x prosperidade, de atraso x avanço, ou mesmo de Deus x Diabo. No entanto, não podemos esquecer que

O espaço produzido é um resultado da ação humana sobre a superfície terrestre que expressa, a cada momento, as relações sociais que lhe deram origem. Nesse sentido, a paisagem manifesta a historicidade do desenvolvimento humano, associando objetos afixados ao solo e geneticamente datados. (MORAES, 2005, p. 15)

O plano antagônico se deve em grande parte de como “este Nordeste” foi “inventado”¹² e de como ele nos foi/é apresentado e representado. Por isso mesmo, pensar a região Nordeste é pensar também rever os conceitos de Nordeste, nordestino e nordestinidade.

Como defendo o conceito de um Nordeste pluralizado, para além da análise teórica sobre o tema, busco também assimilar como os conceitos analisados sobre a região são apresentados nas imagens dos filmes *O Auto da Compadecida* e *Lisbela e o Prisioneiro*, ambos dirigidos pelo pernambucano Guel Arraes, de modo a refletir se os arquétipos dos estereótipos são recorrentes nas duas obras. No entanto, para isso preciso analisar e compreender de que Nordeste se está falando.

¹² Aqui faço referência a obra *A invenção do Nordeste e outras artes*, escrita pelo historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

3.1 – Nordeste, nordestino e nordestinidade: os conceitos e suas implicações

Entendo como região *Nordeste* o espaço físico definido por uma delimitação geográfica, histórica e cultural, construída a partir dos anos de 1930 do século XX, já que até então o Brasil era compreendido como dois grandes espaços de terras: O Norte e o Sul.

A partir das diferenças dos espaços pensados por diversos intelectuais da época, como a exemplo de Josué de Castro, que começa a pensar o Nordeste entre duas áreas de fome, é que as diferenças da região vão se tornando salutares. Com as demarcações e divisões de culturas e identidades, me utilizando das ideias de Durval Muniz, o Nordeste constituiria-se, portanto, num espaço inventado:

A instituição sociológica e histórica do Nordeste não é feita apenas por seus intelectuais, não nasce apenas de um discurso sobre si, mas se elabora a partir de um discurso sobre e do seu outro, o Sul. O Nordeste é uma invenção não apenas nortista, mas, em grande parte, uma invenção do Sul, dos seus intelectuais que disputam com os intelectuais nortistas a hegemonia no interior do discurso histórico e sociológico. (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 117)

Essa afirmação implicaria dizer que cada região produz um discurso sobre si e que esse discurso também se edifica a partir do discurso do outro: “Cada região é esse conjunto de fragmentos imagéticos e enunciativos, que foram agrupados em torno de um espaço, de uma ideia inicialmente abstrata de região” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 117). Nesse sentido, o Nordeste como espaço primitivo, não no sentido de atraso, mas na percepção de existir por si na gênese, não seria capaz de se consolidar sozinho, ele existe porque a ele se contrapõem outros espaços geográficos, os quais possuem outras culturas a partir das quais seria ele delimitado e definido por meio da exaltação das diferenças culturais, sociais e econômicas entre essas regiões. Por isso mesmo, o Nordeste existiria propriamente por uma questão de contraposição:

O Sul é o espaço obstáculo, o espaço-outro contra o qual se pensa a identidade do Nordeste. O Nordeste nasce do reconhecimento de uma derrota, é fruto do fechamento imagético-discursivo, de um espaço subalterno na rede de poderes, por aqueles que já não podem aspirar ao domínio do espaço nacional. (ALBUQUERQUE JÚNIOR., 2011, p. 83)

O problema não está levantado apenas sobre a contraposição de espaços, mas também na tentativa de compreender o todo por meio das partes. Singularizando espaços, territórios, hábitos, cultura e linguagem, o Nordeste passa assim a ser percebido na mídia nacional. Uma imagem de Nordeste “apenas” seco, pobre, edificado sobre um chão rachado desenhado pela seca contínua, um Nordeste das ossadas de boi espalhadas em meio à paisagem de galhos secos, de uma vegetação cinza, de um sol escaldante, rodeado de casas de taipa que são habitadas por gente ignorante. Um Nordeste que não é pensado a partir da pluralidade de suas quatro mesorregiões e vinte e três microrregiões, mas que é pensado novamente em outra dicotomia de litoral e sertão. Gilberto Freyre já pensava sobre a importância de se diferenciar as especializações dentro da mesma região quando afirmou:

Aliás há mais de dois Nordeste e não um, muito menos o Norte maciço e único de que se fala tanto no Sul com exagero de simplificação. As especializações regionais de vida, de cultura e de tipo físico no Brasil estão ainda por ser traçadas debaixo de um critério rigoroso de ecologia ou de sociologia regional, que corrija tais exageros e mostre que dentro da unidade essencial, que nos une, há diferenças às vezes profundas. (FREYRE, 2004, p. 46)

Nas primeiras décadas do século passado, a observação de Gilberto Freyre pode ser justificada pelo desconhecimento entre ambas as regiões, a distância entre elas e os meios precários de transporte, o que tornava o contato entre seus habitantes algo raro e curioso. O “outro” costuma nos causar espanto, admiração, estranheza e até repugnância. No entanto, esse desconhecimento, embora fosse algo comum às duas regiões, era mais acentuado por parte dos habitantes da região Sul, que apenas ouviam falar de vez em quando dos costumes nortistas, para alguns engraçados e para outros bizarros, ou mesmo pelo discurso dos seus representantes no Governo, que assinalavam nele sempre a grande seca e pobreza que assolavam a região.

As grandes distâncias, a deficiência nos meios de transporte e comunicação, o baixo índice de migrações internas entre Norte e Sul, tornavam estes espaços completamente desconhecidos entre si, verdadeiros mundos separados e diferentes que se olhavam com o mesmo olhar de estranhamento com que nos olhavam a Europa. (ALBUQUERQUE JÚNIOR., 2011, p. 53)

Nesse olhar de estranhamento e na imaginação de como o “outro” se comporta, tanto o Nordeste quanto o Sul vão sendo imaginados a partir do lugar/referência em que nos encontramos. Isso, somado a veiculação na mídia das “referências” do que seria esse “outro”,

nos remetem por vezes ao que enxergo como “verdades regionais”, onde estas tomam a parte pelo todo e criam estereótipos regionais. E como menciona Durval Muniz isso ocorre porque “muitas vezes o que se descreve são aspectos, costumes encontrados em um estado ou uma área que são apresentados e descritos como ‘costumes do Norte ou Nordeste’” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 55).

Entendo como *nordestino* o sujeito nascido na região Nordeste, no entanto é necessário distinguir o que chamo também de nordestino naturalizado, aquele que embora não tenha sua naturalidade oriunda de um dos nove estados que formam a Região, mas que nela vive já há algum tempo, incorporando de alguma forma os seus costumes, hábitos, seu dialeto, sua cultura, ou seja “o jeito de ser nordestino”, que seria o que entendo como *nordestinidade*.

A respeito da nordestinidade, contribuindo com a visão de inferioridade da região no início do século XX, intelectuais e jornalistas descrevem o nordestino como um exemplo de degeneração racial. Foram considerados indivíduos com mentalidade limitada e porte físico inferior aos habitantes do Sul do país.

É nesse período também que o nordestino será associado à comédia, isto porque ele se tornou tema de um documentário filmado por Cornélio Pires em 1925, intitulado de *Brasil Pitoresco : Viagens de Cornélio Pires*, o qual foi exibido em 1926 na Sala República em São Paulo. O documentário narra:

Uma viagem de São Paulo a Pernambuco, conhecendo os costumes e as riquezas de uma parte do Brasil. Cornélio Pires não procurou filmar belezas de praças e jardins, riquezas de palacetes ou aspectos da alta sociedade. Fez questão de só filmar aspectos típicos, danças e exercícios de capoeiragem, trabalhos de vaqueiros e hábitos de cangaceiros, em suma: coisas pitorescas do Brasil. (Sinopse do Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires no site da Cinemateca brasileira)¹³

Cornélio Pires exaltou o seu olhar apenas sobre os hábitos que diferenciariam os costumes do povo nordestino dos costumes dos paulistanos, ou melhor, procurou evidenciar a nordestinidade. Seu lugar social, isto é, sua cidade referência fez com que sobressaísse a vista tudo o que fosse distinto do que lhe era cotidiano. Se pensarmos nas obras analisadas, e até mesmo nos programas de humor, personagens de telenovelas e shows de humoristas, em grande parte esse cenário é composto por comediantes nordestinos, ou atores interpretando nordestinos como no caso dos filmes analisados.

¹³Disponível em: (<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=002731&format=detailed.pft>). Acesso em: 02 de mai 2015.

Tanto em *O Auto da Compadecida* como em *Lisbela e o Prisioneiro* o gênero cinematográfico é a comédia, e o espaço que ambos compartilham em suas narrativas é a região Nordeste. “A região se institui paulatinamente, por meio de práticas e discursos, imagens e textos que podem ter, ou não, relação entre si, um não representa o outro” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.59). Esse lado cômico dos nordestinos, aliado à sua condição socioeconômica, são dos recursos mais recorrentes no meio midiático. No entanto, isso não significa que seja a reprodução de uma ideologia dominante, apenas que são leituras preferenciais, mas não únicas. Para Alexandre Busko Valim,

Pensar os gêneros em um universo cultural significa considerá-los instrumento de mediação fundamental entre produtores, produtos e receptores da cultura; portanto, entende-los dentro desse contexto é um passo essencial para a compreensão da relação história-cinema. Sendo peça chave para o entendimento do cinema a partir da história social, a historicidade dos gêneros cinematográficos pode desvelar caminhos até então pouco ou mal percorridos. (VALIM, 2012, p.294)

Portanto, Nordeste, nordestino e nordestinidade pertencem ao prisma de toda relação de pertencimento a um lugar, não importa se seja uma cidade, um estado, uma região, um país ou mesmo um continente. Ao nascer no Brasil (nossa região originária) somos brasileiros (os sujeitos habitantes do Brasil), podemos ainda ter nascido em outro país, todavia vir morar no Brasil (o brasileiro naturalizado), e como consequência dessa sequência lógica aprendermos a cultura, as datas festivas, a língua (considerando ainda o dialeto local), ou seja, a “brasilidade” (o jeito de ser do brasileiro).

Os nordestinos se conectam e se reconhecem – ou não, pois pode haver a negação do lugar de origem – como pertencentes a um mesmo território, um espaço compartilhado nas práticas religiosas, nos costumes, na fala, na alimentação e na cultura, que serão percebidas como a nordestinidade, que seria a cultura produzida pelos habitantes da região Nordeste.

3.2 – Gênero e nordeste: uma noção pré-estabelecida do masculino?

Quando se pensa no homem do Nordeste, as imagens mais comuns que vêm a mente são a do vaqueiro, a do cangaceiro, a do sertanejo, a do cabra-macho, do homem violento, do sujeito ignorante e sem estudos. Mas me pergunto: por que será que quase sempre elas se assemelham com a de um homem nordestino valente e bruto, sujeito com modos truculentos e

com instinto de vingança? Talvez isso aconteça justamente pela oposição que os homens têm a tudo que é associado ao feminino, e isso se caracteriza porque, como afirma Lemos:

A representação social da masculinidade envolve a compreensão de temas como cultura, sociedade, temporalidade, diferenças, tabus e religião. Por isso, não é incomum encontrarmos homens que impõem sua masculinidade por intermédio da misoginia, do horror a tudo o que se representa como feminino. A masculinidade é desenvolvida em constante relação com a feminilidade, tais representações se constroem na tensão, no conflito e na oposição. (LE MOS, 2009, p.60)

A indagação do subtítulo surge pela inquietação do conhecimento de muitas frases que se tornaram comuns no cotidiano, e que aclaro que não são exclusivas da Região, pois são ouvidas em várias partes do país, mas, destaco algumas mais comuns escutadas na região Nordeste, principalmente entre meu convívio social, onde pude constatar que a que expressa a ideia do “cabra macho” é uma das mais recorrentes. Com ela emparelham a ideia de que homem não chora, também a presença comum da frase-convite “vamos tomar uma?”, não que seja exclusiva apenas entre homens, mas é em grande maioria, o que torna a constante presença da bebida em um acessório atestador da virilidade, temos ainda a menção do homem com H maiúsculo e a ideia “comum” de que homem que é homem deve se relacionar com muitas mulheres, ou como dizem eles devem “pegar todas” - conquistar muitas mulheres. Ao observar tais práticas, não me excludo desse ambiente, não como sujeito ativo das ações, mas como observadora ocular. Neste sentido percebo que,

Com seu trabalho científico, os historiadores podem e querem produzir efeitos. Por vezes escamoteiam esse poder e querer, aparentam a face ingênua de um interesse “meramente” científico, por outras, relatam expressamente essas intenções. Em ambos os casos, não é clara a relação entre a intenção de produzir efeito e a pretensão de validade científica. Como, princípio, não existe uma neutralidade valorativa do conhecimento científico, o trabalho do historiador sempre está permeado e determinado pelas relações à prática, essas relações devem ser geridas com consciência, longe da atitude equivocada da neutralidade ou da atitude irrefletida quanto à relação à prática. (RÜSEN, 2010, p.86)

As identidades sexuais dos sujeitos estão intrinsecamente ligadas às subjetividades de como nos percebemos. No entanto, por vezes, elas são construídas e disseminadas por meio de discursos aceitos ou não, e, legitimados ou não, pela sociedade. O cinema é portador de alguns desses discursos, por isso “a imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneira de

jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem (RANCIÈRE, 2012, p. 14).

Parto desse modo a pensar como a cultura histórica interage na construção do discurso do ser “homem nordestino”. Durval Muniz de Albuquerque Jr. afirma que o homem do Nordeste “será definido, acima de tudo como uma reserva de virilidade, um tipo masculino, um macho exacerbado, que luta contra as mudanças sociais que estariam levando à feminização da sociedade” (ALBUQUERQUE JR., 2013, p. 208-209). Posso pensar então, em como a arte é feita de imagens e que essas imagens contribuem com a “caracterização” da realidade social, a arte imitando a vida, ou seria a vida que imita a arte?

Quer reconheçamos ou não, mas muitos dos trejeitos das personagens são perceptíveis de se enxergar no cotidiano, sobretudo no das pequenas cidades. Algumas reportagens, a nível nacional, quando apresentam estas pequenas cidades do interior do Nordeste, geralmente em matérias “curiosas” ao público em geral, costumam focar nos seus aspectos pitorescos, mostrando uma corrida de bode, um desfile de jumentos ou a forma de falar, com ênfase nas diferenças, onde quase sempre a forma destes é que seria engraçada, diferente e estranha. Portanto, o Nordeste “nacional” estaria associado ao jocoso, e o nordestino – no geral – seria aquele indivíduo que faz da sua própria desgraça algo do que possa rir, e em muitos casos um estereótipo permissivo por eles próprios, ou ainda disseminados por comediantes em seus shows. Nesse sentido,

O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de “verdades sobre este espaço”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR., 2011, p. 62)

Quando pensamos nessas imagens de Nordeste “nacional” apresentadas nesses programas, a mulher está quase sempre associada ao artesanato, àquela que faz rendas e bordados para ajudar no custeio da casa. Já o homem é associado a história engraçadas, geralmente relacionadas com bebidas, como uma das marcas de sua virilidade. Nos filmes analisados encontro como um dos elementos caracterizadores dessa “virilidade” as recorrentes imagens do cigarro e da bebida, quando não apresentados como signos de imagens aparecem até mesmo em signos linguísticos, como no letreiro na parede de um bar, o que por sua vez é tomado como um ambiente tradicionalmente masculinizado no qual as mulheres que ali transitam são apenas mulheres que usam seu corpo para prostituição (imagens 05 e 06).



Imagens 05 e 06 – Os signos que permeiam os ambientes masculinizados.

Em *O Auto da Compadecida* o cigarro e a bebida marcaram presença em diversas cenas (imagem 07 e 08). Cada vez que Chicó contava um dos seus causos, os quais eram sempre narrações dos seus atos de bravura, ele aparecia fumando, o cigarro neste filme foi objeto de exclusividade dos homens, uma vez que nenhuma das personagens femininas fumava, portanto nele, um signo masculino. No início do filme o major Antônio Moraes é sempre mencionado pelas demais personagens como uma figura a ser temida, já na sua primeira aparição, do alto de um cavalo exhibe toda sua figura imponente ao chegar à padaria de Eurico, gritando “Eurico engole cobra, cabra frouxo, anda roubando muito a freguesia?”, mesmo no destrato, o padeiro o recebe com exaltação e respeito, e lhe oferece uma bebida. Enquanto o major bebe tudo, ao fundo podemos ouvir em toque instrumental uma melodia típica dos filmes de *western*, a cena é intercalada com a conversa entre Chicó e João Grilo, temendo que mais uma de suas armações seja descoberta, e quando o copo é colocado no parapeito da janela do padeiro ouve-se um som ampliado como se fosse um tiro, demonstrado ao telespectador que ali temos um desses homens com H, um homem a se temer.



Imagens 07 e 08 – A presença do cigarro e da bebida como signos da masculinidade em *O Auto da Compadecida*.

Estes signos de masculinidade também estão em *Lisbela e o Prisioneiro*. Quando Frederico Evandro encontra Douglas em um bar e pergunta se ele conhece Patrick Mendel, um dos disfarces de Leléu, este se encontra jogando sinuca, ao fundo se ouve uma música animada que parece envolver o personagem de Douglas, melodia que é silenciada abruptamente quando a mão de Frederico toca seu ombro, demonstrando que aquele não era um encontro sociável. Iniciada uma conversa, ao tentar acender um cigarro, Douglas o tem arrancado de sua boca pelo matador, logo após, ao tentar ainda tomar um gole de bebida, tem também o copo arrancado de sua mão (imagens 09 e 10). O jogo de imagens deixa escapar que o cigarro e a bebida naquele ambiente tão viril, são elementos de um verdadeiro homem, de um cabra macho de verdade, o que capitamos melhor com os diálogos da cena.



Imagens 09 e 10 – A presença do cigarro e da bebida como signos da masculinidade em *Lisbela e o Prisioneiro*.

Frederico Evandro - Eu venho desde Boa Vista no rastro desse um, atrás de beber o sangue dele.

Douglas - Ah brother! O Senhor é de Boa Vista?

Frederico Evandro - Boa Vista é um lugar muito macho, nem todo mundo se agrada. Basta dizer que lá só se usa gravata preta.

Douglas - E por quê?

Frederico Evandro - Porque todo mundo tá de luto, de algum parente que morreu na faca. E o senhor é da onde?

Douglas - Sou daqui mesmo.

Frederico Evandro - E porque é que num fala que nem homem.

Douglas - É que eu estudei muitos anos lá no Rio de Janeiro.

Frederico Evandro - Isso é terra de frouxo. Sei de um camarada que criava lá uma onça, a onça ficou tão avacalhada que bebia leite num pires, feito gato.

Douglas - Lá o povo é manso por causa da praia.

Frederico Evandro - Lugar desses eu não quero passar nem nas redondezas. Aqui em Vitória já acho meio desmoralizado.

Douglas - O senhor tá de passagem?

Frederico Evandro - Tô nada, vou ficar é de tocaia daquele miserável que ele deve tá por perto.

Analisando o diálogo da cena, encontramos nela as representações do homem vingativo: “Eu venho desde Boa Vista no rastro desse um, atrás de beber o sangue dele”; do homem violento: “Porque todo mundo tá de luto, de algum parente que morreu na faca”; do homem com H maiúsculo: “E porque é que num fala que nem homem”. Além do espírito de vingança que nutre Frederico Evandro, o diálogo também nos mostra que Nordeste e Sudeste “têm” imagens distintas de masculinidade, associando sempre os homens do Sudeste à homens frágeis, e Frederico confirma: “Lugar desses eu não quero passar nem nas redondezas. Aqui em Vitória já acho meio desmoralizado”.

As imagens da bebida e do cigarro aparecem em diversas cenas ao longo do filme. Na cena em que Frederico está a ponto de ser atingido por um boi que corria desenfreado pela rua, ele está fumando, mas a imagem do seu rosto em cena é desfocada, focando em primeiro plano o revólver que trazia (imagem 11), o que contrasta com a maneira que Leléu usou para deter o boi, agarrando-o pelos chifres com as próprias mãos. Após a façanha de Leléu, Frederico o chama, jogando o cigarro no chão e apagando-o com o sapato (imagem 12). Largar o cigarro é a sinalização que está por vir uma conversa entre pares, Leléu parece ter ganho o respeito do matador. O diálogo e as imagens impulsionam a pensar que agora eles estão falando de homem pra homem, mas estabelece uma hierarquia quando o Leléu o associa ao pai.

Frederico Evandro - “venha cá rapaz, que eu quero falar com você”.

Leléu – você não é meu pai pra me dar ordem.

Frederico Evandro - Sou não, mas sou alagoano e macho. Pronto.



Imagens 11 e 12 - Uma conversa entre Homens.

No entanto, apesar da comparação a uma ordem do pai, frente a frente os dois homens não se intimidam, e o jogo de câmara informa ao telespectador, em *contra-plongée*¹⁴, o que dá

¹⁴ *Contra-plongée*, também chamada de “câmera baixa”, se relaciona com o ângulo da câmara e ocorre quando a câmara está abaixo do nível dos olhos e voltada para cima.

a ambos um ar de superioridade, que eles estão no mesmo patamar de valentia (imagens 13 e 14).



Imagens 13 e 14 – O contra-plongé da câmara demonstra que Frederico Evandro e Leléu estão no mesmo patamar de valentia.

Na sequência da cena temos pela primeira vez os dois homens valentes da história, frente a frente, novamente em *contra-plongée* o diretor reafirma para o telespectador que ambos estão páreo a páreo. E outra vez, como na cena do major Antônio Moraes, o diretor usou como fundo musical um toque típico de filmes de *western*, e neste momento, a cena lembra um daqueles clássicos filmes de *cowboys*, onde temos ruas vazias, papéis voando pelo chão como se fossem bolas de feltro em meio ao vento, mesmo que em seguida a rua já esteja totalmente habitada, mas naquele exato momento eram apenas dois titãs se enfrentando (imagem 15). Na sequência da cena, os dois mantêm uma conversa entre “Homens”.



Imagem 15 – Um *western* nordestino.

Leléu - Que que o senhor quer comigo, hein? Diga logo que estou com pressa.

Frederico Evandro – Peraí rapaz, você salvou a minha vida. Porque eu morria, mas não corria daquele boi. Por Nossa Senhora da Conceição que eu não corria.

Leléu - E eu não vi?!

Frederico Evandro – Escuta aqui menino, você é muito homem. Você me viu com esse pau de fogo na mão?

Leléu - Se vi!

Frederico Evandro – Pois foi coragem e muita. Você se meteu entre a cruz e a caldeirinha. De um lado, os chifres do boi, do outro, o meu 38. Você podia morrer de duas mortes.

Leléu - Isso é que não, chefe. A morte é um cobrador muito sério, viu? Não dá documento, mas só recebe uma vez.

Frederico Evandro – Você me parece que é corajoso e sabido.

No diálogo acima, outra vez a cena deixa claro para o telespectador a experiência de Frederico Evandro ao chamar Leléu de “menino”, todavia, nem por isso ele deixa de reconhecer sua coragem, e como retribuição pelo feito de ter salvado sua vida lhe propõe acabar com um inimigo de Leléu. Na cena também está presente a bebida, e como já vimos que ambos estão relacionados com a imagem do homem valente e destemido, e a assimilação do “cabra macho” com ela, os dois aparecem em cena bebendo enquanto conversam (imagens 16 e 17).



Imagens 16 e 17 – Uma conversa de negócios regada a bebidas.

Frederico Evandro – O que é que você quer em pagamento?

Leléu -Muita bondade sua.

Frederico Evandro – Deixe de dengo rapaz, mande o serviço que eu posso lhe livrar de um inimigo seu.

Leléu -Que diabo de favor é esse que o senhor quer me fazer? O senhor quer matar um homem?

Frederico Evandro – Cada um dá o que tem. Se eu tivesse aprendido a fazer renda, eu trazia uma peça de bico pra você. Diga um nome rapaz, aproveite a liquidação.

Leléu -Nossa Senhora, e você teria mesmo coragem de matar um filho de Deus sem motivo nenhum?

Frederico Evandro – Coragem eu não tenho não, eu tenho é costume.

No filme encontro dois momentos em que a bebida está associada com a mulher. No primeiro, são as mulheres que estão no bar em que Douglas e Frederico conversam, são mulheres que estão ali para divertir os homens, portanto, não é a imagem do feminino “desejável” pela sociedade. O segundo momento é quando Inaura é desprezada por Leléu e desafia Frederico Evandro em um bar (imagens 18 e 19). Também não é comparado o feminino de Inaura com o de Lisbela, considerada naquela sociedade ficcional como moça recatada e de família.



Imagens 18 e 19 – A presença feminina em ambientes assumidos como masculinos.

Inaura - Veja essa cachaça de amansa corno e bote uma lapada pra esse cabra aqui que ele tá precisando

Frederico Evandro - Você quer o seu caixão com seis ou quatro alças?

Inaura - Tanto faz. Já o seu vai ter que ser bem comprido que é pra caber os chifres. Se juntar suas galhas, um macaco em uma semana não dava vencimento.

Sendo assim “a masculinidade é desenvolvida em constante relação com a feminilidade, tais representações se constroem na tensão, no conflito e na oposição” (LE MOS, 2009, p.60), por não ter o perfil do que se espera das mulheres da localidade, Inaura é representada durante todo o filme como uma mulher experiente e decidida, suas roupas são decotadas e provocantes, e na cena aparece histérica no bar enfrentando o marido, deixando claro para ele que pouco se importa com o que aconteça com ela. Ou seja, o espaço do bar ou o hábito de fumar nos filmes analisados são propriedades masculinas, espaço que corrobora com a ideia do homem com H.

A segregação dos ambientes do cigarro e da bebida embora atualmente, não seja uma verdade constante na Região, foi idealizada nesses filmes. No entanto, não posso deixar de observar que enquanto menor o lugar e sua população, mais existente será a possibilidade de haver um olhar de repúdio para a presença feminina nesses lugares.

Pensando no contexto dos filmes, percebo que a única coisa capaz de afastar os homens desse pedestal de virilidade é quando esse homem está apaixonado. Na chegada de Rosinha a Taperoá os homens da cidade disputam um pouco de sua atenção. Ao cumprimentá-la todos querem tocar sua mão, e quando ela fala que tem que ir à missa porque o bispo vai lhe dar a benção, todos eles lançam mão de um pretexto para assistir a cerimônia religiosa: “homem, é até um pecado perder uma missa dessas”, diz Vicentão; “com licença dona Dora, a autoridade militar vai saudar as autoridades religiosas” afirma o Cabo Setenta; “hoje não é dia de novena?” fala Eurico; “é mais você está dispensado” diz Dora impedindo o

marido, e deixando escapar o ciúme por ver além do marido correndo atrás de Rosinha, também os seus dois amantes (imagens 20 e 21).



Imagem 20 e 21– A presença feminina e a “ameaça” a postura masculina.

Toda a virilidade e agressividade que as personagens demonstram em tela parece ser desfeita quando elas encontram o amor, pois no Nordeste de Guel os brutos também amam. Na cena em que João Grilo visita o Cabo Setenta na delegacia, ele é recebido com hostilidade e até agressividade (imagem 22), mas a partir do momento em que menciona conhecer os segredos do coração do militar e insinua que poderia ajudá-lo a se aproximar de Rosinha, o Cabo começa baixar a guarda para João que, muito abusado da confiança, começa a vestir a roupa daquela autoridade policial (imagem 23). A primeira parte do diálogo demonstra bem essa parte de defesa do Cabo Setenta:

João Grilo - Bom dia seu Cabo, está bonzinho?

Cabo Setenta - Oxe rapaz que intimidade é essa comigo?

João Grilo - Que foi seu Cabo? A gente não pode nem dar bom dia? Isso é uma regra de civilidade e cortesia. É ou não é?

Cabo Setenta - Se tem uma coisa que eu não gosto é gente que fala é ou não é? Eu fico tinino.

João Grilo - E é?

Cabo Setenta - É.

João Grilo - É que esses ditadozinhos e esses viciozinhos que a gente pega são danados, é ou não é?

Cabo Setenta - Olhe que hoje você dorme aqui na cadeia. Tô doidinho pra botar um na chave.

João Grilo - E precisa dessa valentia toda. Eu queria ver essa conversa era pra prender Vicentão.

Cabo Setenta - Você tá insinuando que a autoridade aqui presente, o Cabo Setenta, tem medo de um valentão?

João Grilo - Não, não, não. Só tô querendo dizer que quando um não quer dois não brigam. É ou não é?

Cabo Setenta - Moleque! (Pegando João pela gola da camisa)

João Grilo - Desculpe seu Cabo!

Cabo Setenta - Dessa vez passa, mas só passa somente por causa de uma coisa.

João Grilo - Eu acho que sei o que é.

Cabo Setenta - Sabe nada.

João Grilo - Sei sim. Eu conheço os recantos mais íntimos desse seu coração militar

Cabo Setenta - Rapaz, deixe de intimidade comigo seu cabra.

João Grilo - Eu sei que se o senhor quisesse o senhor me prendia, mas a sua boa vontade comigo é por causa da minha intimidade na casa de uma moça que o senhor seu cabra anda querendo muito.



Imagens 22 e 23 – Cabo Setenta - Da agressividade a amabilidade: o poder do amor.

João Grilo através do jogo de palavras do é ou não é, e dos ditados populares consegue ganhar aos poucos a confiança do Cabo Setenta. Sua arma mais eficaz: a manipulação de um coração apaixonado. A mudança de atitude no militar é perceptível a partir da sua mudança de expressão facial, de uma cara fechada e desconfiada nas cenas anteriores, para uma cara de choro e até de simpatia para com João (imagens 24 e 25). Na sequência do diálogo:

Cabo Setenta - Ai como eu soffro João.

João Grilo - Sofre? o senhor? Uma autoridade?

Cabo Setenta - As autoridades também soffrem e ela não gosta de mim. (com a voz embargada)

João Grilo - Quem disse?

Cabo Setenta - Eu é que penso.

João Grilo - Pois todo penso é torto. É ou não é?

Cabo Setenta - Nesse caso eu só queria que fosse.

João Grilo - Pois eu até já andei conversando esses assuntos com ela.

Cabo Setenta - Foi nada!

João Grilo - Por tudo que é de mais sagrado. Ela até me disse que simpatizava com um certo Cabo.

Cabo Setenta - Jura? (todo dengoso)

João Grilo - Por essa luz que me alumia.

Cabo Setenta - João você sabe que eu lhe tenho muito amizade.

João Grilo - Menino! Olha como isso mudou. É seu cabo, eu sei que o senhor é doido por mim. É ou não é?

Cabo Setenta - É. Sou sim João, e você podia me ajudar.

João Grilo - É só dizer o que quiser.

Cabo Setenta - Eu queria que você entregasse um broche pra Rosinha e diga a ela que foi eu que dei.



Imagens 24 e 25 – Cabo Setenta: Os brutos também amam.

O mesmo estilo de cena foi usado pelo diretor para mostrar a paixão do “cabra mais valente” de Taperoá: Vicentão. Na cena o valentão comia um pedaço de queijo, e de porte de uma faca, mantém uma postura agressiva voltada para João Grilo, onde embora tenha na ponta da faca um pedaço de queijo cravado, o que torna a ameaça não tão explícita, essa agressividade se consuma na hora que ele a aponta esta faca em direção a João (imagens 26 e 27). Segue o diálogo:

João Grilo - Bom dia seu Vicentão.

Vicentão - Eu vou fingir que nem ouvi sabe? Eu hoje amanheci azeitado e até jurei que a primeira pessoa que eu encontrasse eu enfiava a faca no apêndice.

João Grilo - Mas hoje não é dia de ter raiva não

Vicentão - Pois pra mim todo dia é dia de ter raiva. Eu quero ter raiva e você não se meta.

João Grilo - Mas logo hoje no aniversário de dona Rosinha?

Vicentão -E hoje é aniversário dela é?

João Grilo - Eu acho melhor você se amansar.

Vicentão -Pra que? Ela não gosta de mim mesmo.



Imagens 26 e 27 - Vicentão - Da agressividade a amabilidade: o poder do amor.

Assim como na cena anterior, nota-se claramente a mudança na postura de Vicentão em relação a João Grilo quando ele menciona que Rosinha lhe disse que estava apaixonada pelo valentão da cidade, assumindo uma expressão facial leve e longe da figura sisuda

anterior, e até permitindo que João Grilo simule a colocação dos brincos em suas orelhas (imagens 28 e 29). Na sequência da cena, temos a mudança no tom do diálogo:

João Grilo - Que injustiça, logo hoje que ela me disse que estava apaixonada.

Vicentão - E foi foi? E por quem?

João Grilo - Diz ela que é pelo valentão da cidade.

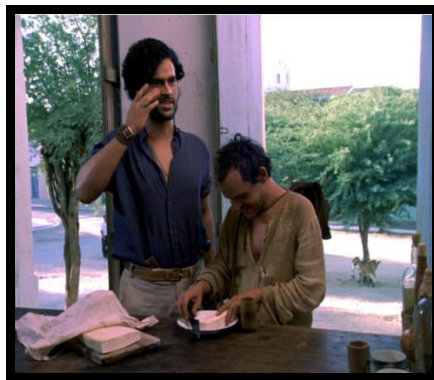
Vicentão - Eita, só pode ser por mim.

João Grilo - E logo hoje que o senhor acordou tão mal humorado.

Vicentão - Passou João. Você me faz uma finesa?

João Grilo - Uma finesa é?

Vicentão - Você entrega esse par de brincos pra ela?



Imagens 28 e 29 - Vicentão: Os brutos também amam.

Em *Lisbela e o Prisioneiro* encontro também na figura do Frederico Evandro a presença desse homem apaixonado. O matador de aluguel, que passa a trabalhar em causa própria para lavar sua honra da traição de sua esposa, parece agir motivado além do sentimento de vingança pelo sentimento mais comum dos apaixonados: o ciúme.

Frederico Evandro – Onde você esteve esse tempo todo?

Inaura – Eu saí atrás de Leléu, ora pinoia! Não entendeu ainda não?

Frederico Evandro – Ainda não! Mas vou lhe sangrar bem devagarinho enquanto você me explica.

Inaura –Explicar o quê? Paixão não se explica. Morrer ligeiro ou devagar pra mim dá no mesmo.

Na verdade o que mais parece incomodar Frederico é o que Inaura sente por Leléu, e também o motivo de tê-lo trocado por ele, por isso, ele cobra uma explicação da mulher. O superclose¹⁵ que a câmara dá no rosto do matador enquanto bebe solitário em um bar, transpassa todo esse amor reprimido que ele sente pela esposa (imagem 30). Na cena seguinte quando Inaura chega e o desafia e depois de discutirem, Frederico Evandro segura a cabeça de

¹⁵ Superclose, também conhecido como big close é um movimento de câmara de um close fechado do rosto do ator, enquadrando o queixo e o limite da cabeça.

Inaura e encosta a faca em seu pescoço, a expressão no rosto dele ao olhar a mulher é a de um homem apaixonado (imagem 31).



Imagens 30 e 31 – Frederico Evandro: Os brutos também amam.

Frederico Evandro – Se você veio aqui aumentar minha raiva, está jogando fósforo em fogueira acesa.

Inaura –Eu quero morrer sabendo que ele vai me seguir bem depressa. Viver sem ele é pior do que morrer.

Frederico Evandro – Se é isso que você quer, eu vou fazer o contrário. Te deixo viva sem ele e faço duas viúvas pelo preço de uma.

A provocação de Inaura provoca raiva em Frederico Evandro, contudo, mesmo assim ele decide deixá-la viva como forma de vingança. Seu desejo neste momento é apenas que Inaura sofra do mal de amor tanto quanto ele está sofrendo no momento. Nas cenas mencionadas, se pode ver o outro lado da moeda do nordestino valente e destemido: o nordestino apaixonado. Com isso, o que se apreende é que não importa o quão valente o homem possa ser, mas que toda virilidade também pode ter uma debilidade, nesse caso o amor de uma mulher.

Nesses entrelaçados de imagens, o Nordeste costuma ser pensado a partir de discursos que remetem às suas tradições culturais e geográficas. Associada à pobreza e à seca, a região transmite uma imagem homogeneizada no imaginário nacional de um homem nordestino viril, forte e astuto. Mas, nos adverte Durval Muniz:

O Nordeste não é um fato da natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 66)

Entre as construções simbólicas que delineiam as “caras” do Nordeste no cinema, destaque também a representação de uma religiosidade masculina marcante. O universo

religioso, predominado geralmente por mulheres, ganha significação quando ambientado no nordeste cinematográfico. Na Região é comum encontrar grupos religiosos formados apenas por homens. A este respeito, esclarece Lemos:

Tentar compreender a masculinidade sob o prisma da religião é perfeitamente possível e necessário, se considerarmos a influência histórica e social que ela (a religião) exerce sobre a realidade dos sujeitos. Mesmo com a caracterização moderna de uma religiosidade expressa pela relativização, transitoriedade e poder de escolha, a religião sempre exerceu fortes influências na constituição e manutenção da representação social do homem e da mulher (LEMOS, 2009, p. 51)

Se pensar em como a relação entre gênero e religião não é um dos temas mais difundidos dentro da academia nos estudos feministas, o que dirá este tipo de estudo sob uma perspectiva masculina? No processo de leitura das obras e nas minhas observações sobre as cenas percebi que, neste espaço, até mesmo os homens tidos como vilões e/ ou valentões são tementes a Deus. Isso, talvez se deva porque,

A masculinidade é construída social e historicamente, é determinada pela religião, pela época, pelo lugar e pela sociedade. Isso equivale afirmar que um sujeito masculino que vive na sociedade x é diferente do sujeito masculino que vive na sociedade y. A cultura de x é constituída por símbolos talvez similares, entretanto, diferentes de y. Esta lógica nos informa que as masculinidades estão estruturadas de acordo com a temporalidade e localidade dos sujeitos. Não basta compreendermos apenas o local da representação social, mas é preciso conhecer também seu tempo e cultura (LEMOS, 2009, p. 59)

Em *Lisbela e o Prisioneiro*, temos Frederico Evandro, matador profissional, conhecido por “vela de libra”, apelido que ganhou porque todas as vezes que mata uma pessoa, vai até a primeira igreja que encontra, acende uma vela de libra e reza um padre-nosso encomendando a alma do defunto (imagem 32).



Imagens 32 e 33 – A religiosidade em *Lisbela e o Prisioneiro*.

Nas imagens acima é perceptível que mesmo sendo um matador de aluguel, Frederico Evandro é homem temente a Deus: ele aparece acendendo a vela e fazendo o sinal da cruz, e para que o telespectador não se engane de onde a vela está sendo acesa podemos ver em segundo plano o menino Jesus, em um altar, de braços abertos, como que à espera da alma que acaba de ser encomendada (imagem 33). Fernanda Lemos nos diz que,

O cristianismo foi uma das instituições que mais contribuiu para a inserção do homem enquanto provedor e mantenedor “da moral e dos bons costumes”. E encontrou na dominação masculina um instrumento importante para a manutenção da ordem, que só teria eficácia em sua perpetuação mediante a força, a coerção (atributos relegados aos homens) da instituição religiosa. (LEMOS, 2009, p. 56)

No diálogo da cena Frederico Evandro diz: “Essa vela é para um pobre coitado que, não dou meia hora estou mandando para conversar com o senhor. É ruim porque vai morrer com saúde. Mas também é bom porque não vai gastar com doutor nem remédio”. Para romper com a imagem de crueldade que a cena aparenta – um homem arrastado para sua morte em um cemitério escuro (imagem 34), o “cabra macho”, como ele auto se intitula, demonstra seus momentos de “piedade”. Após a vítima suplicar para que lhe poupe a vida, invocando a Nossa Senhora, Frederico Evandro resolve lhe dar uma ilusão de esperança: “Olhe, moço, não é do meu feitio, mas como ando com a alma sobrecarregada, vou lhe dar uns anos mais de vida. Quem sabe na contabilidade dos meus pecados Deus não considera essa boa ação?”. Em agradecimento a vítima lhe beija a mão (imagem 35), e Frederico lhe afasta dizendo “vá logo que a bondade é feito chuva no sertão: demora pra vir, mas quando chega não molha muito”.



Imagens 34 e 35 – Compaixão às avessas.

Ao sair correndo de costas para o matador, gritando que ele é um homem bom, Frederico atira por trás e reafirma a “bondade” que tem: “Dos piores eu sou o melhor que tem, não gosto de ver ninguém morrer triste”. A imagem do beijo na mão faz referência ao respeito e ao agradecimento que a vítima demonstra ao confiar na palavra do assassino, o que nos faz pensar que “os discursos e práticas religiosas têm a função de estruturar as relações de gênero, dando ao homem a semelhança eterna com a divindade, desde que se exerça a masculinidade imposta pela religião” (LEMOS, 2009, p. 60-61).

O mesmo também acontece em *O Auto da Compadecida* (2000), na figura do cangaceiro mais temido da cidade, Severino de Aracaju. Ele apresenta que é um homem de “princípios” morais e éticos e também um homem religioso, o que parece uma imagem incoerente do cangaço quando pensamos nas palavras de Durval Muniz quando diz que “o cangaço vai marcar o Nordeste e o nordestino com o estereótipo da ‘macheza’, da violência, da valentia, ‘do instinto animal’, do assassino em potencial” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 143-144), no entanto, no filme analisado, o cangaceiro tem tudo isso e um pouco mais.

Na cena do incursão da cidade, ele invade a padaria de Dora (Denise Fraga) e Eurico, este se esconde no armário e Dora, na tentativa egoísta de salvar a si própria, toma a frente e tenta seduzir o cangaceiro, este logo pede para que ela mostre a mão esquerda (imagens 36 e 37).



Imagens 36 e 37 – Nordeste: um lugar violento, mas de princípios.

O conceito de casamento monogâmico e a fidelidade da esposa também estão entre as preocupações do cangaceiro, observe o diálogo abaixo, onde Severino deixa claro que as regras matrimoniais do cristianismo são preservadas por ele, inclusive demonstrando que ele se intitula como um dos seus defensores:

Severino – Dá licença!

Dora – Pode entrar, a casa é sua, e a dona também.

Severino - Mostre a mão esquerda.

Dora - Com muito gosto.

Severino - É uma aliança é?

Dora – É. Eu sou casada com uma desgraça aí, mas, tô tão arrependida, eu só gosto de homens valentes, e esse aí é uma vergonha.

Severino – Vergonha? Vergonha é uma mulher casada na igreja se oferecer deste jeito. Sabe o que é que eu faço com as que eu encontro com esse costume?

Dora - não. (toda sexy)

Severino – Ferro na tábua do queixo.

Severino demonstra que embora seja um cangaceiro temido, matador e procurado pela polícia, não quer dizer que ele não respeite a instituição do casamento. Para Lia Zanotta Machado,

As construções hegemônicas das categorias do masculino e do feminino no âmbito das relações amorosas não podem deixar de levar em conta as construções modelares da conjugalidade, entendida como relações estáveis entre homens e mulheres que pressupõe o exercício da sexualidade, a coabitação e a reprodução familiar. É este o cenário que foi tomado como privilegiado para as referências ocidentais modernas da construção social dos gêneros (MACHADO, 2004, p. 46).

Severino de Aracajú corrobora com a ideia de que “a masculinidade ‘pregada’ pela religião é monogâmica, heterossexual, enquadrada na paternidade, no matrimônio, na prosperidade econômica, e na moralidade burguesa da sociedade ocidental (LEMOS, 2009, p.

94). E demonstra que, diferente do que poderia ser imaginado em uma dessas situações, onde o bandido geralmente abusaria sexualmente da vítima, ocorre exatamente o oposto, ele a repreende por querer trair o marido, e ainda mais com uma forma tão egoísta da parte dela.

Em outra cena, Severino de Aracaju reúne suas vítimas dentro da igreja, e quando começa a executá-las, em mais um ato de respeito ao sagrado fala: “Tenha bondade de sair pra fora, que Severino de Aracajú não mata ninguém na igreja”. Durante as execuções é induzido por mais umas das astúcias de João Grilo, e acaba adiando um pouco a morte dele e de Chicó, por causa de uma gaita, supostamente benzida por Padre Cícero, a qual João Grilo detinha. Nos diálogos a seguir, fica claro a devoção do cangaceiro pelo Padre Cícero:

João Grilo - Um momento! Antes de morrer eu gostaria de lhe fazer um grande favor.

Severino – Qual é?

João Grilo - Dá-lhe essa gaita de presente.

Severino – Uma gaita? Pra que que eu quero uma gaita?

João Grilo - É para nunca mais morrer de ferimento que a polícia lhe fizer.

Severino – Que história é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle é a primeira vez.

João Grilo – Mas cura. Essa gaita foi benzida pelo meu Padim Padre Cícero pouco antes dele morrer.

Na sequência da cena, toda devoção de Severino vem à tona, pois ao ouvir de João Grilo o nome de quem supostamente benzeu a gaita, a postura do homem mau, matador e violento dá lugar a um homem de fé e crença bem definidas:

Severino - E o que foi que Padin Ciço lhe disse?

Chicó – Disse assim: essa gaitinha que eu abençoei antes de morrer, entregue ela a Severino que necessita dela mais do que você.

Severino – Meu Deus, só pode ter sido mesmo meu Padim Padre Ciço. João me dê essa gaita!?

João Grilo – Então me solte e solte Chicó.

Severino – Não pode ser João. Eu matei o padeiro, a mulher, o bispo, o padre, e eles morreram esperando por você. Se eu não matar, eles vêm de noite me perseguir, porque será uma injustiça com eles.

João Grilo – eu lhe dei uma oportunidade de conhecer meu padrinho Padin Ciço e você me paga desse jeito!

Severino – De conhecer meu padrinho? Eu nunca tive essa sorte.

João Grilo - Mas pode conhecê-lo agora.

Severino – Como?

João Grilo - Seu cabra lhe dá um tiro de rifle, o senhor vai visitá-lo, eu toco na gaita e o senhor volta.
[...]

Severino - E agora eu levo um tiro e vejo meu padrinho?

João grilo – Vê. Não vê Chicó?

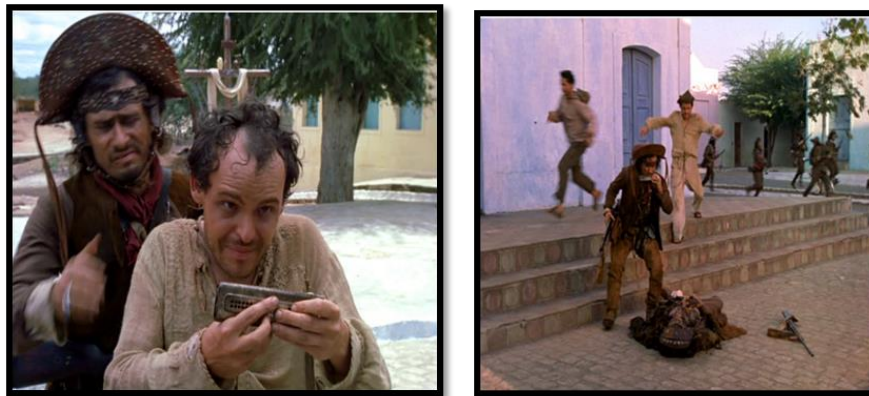
Chicó – Vê demais. Tá lá, vestido de azul com uma porção de anjinhos ao redor. Disse assim ô: diga a Severino que eu quero vê-lo.

Severino – Ah, eu vou! Atire!

Jagunço – capitão?

Severino – Atire cabra frouxo, que eu tô mandando.

Dessa forma, o Padre Cicero se tornou o seu calcanhar de Aquiles, o ponto fraco do temido cangaceiro, enganado por dois matutos a qual ele subestimou, e que por sua fé o cangaceiro se permitiu ser morto pelo seu jagunço na esperança de encontrar “Padim Ciço” no céu, receber sua benção e em seguida reviver com o toque da suposta gaita benta. No contexto, a imagem do sagrado e do profano se confundem bem em frente a Igreja de Taperoá (Imagens 38 e 39).



Imagens 38 e 39 – Entre o sagrado e o profano.

Além do mais, a cena procura demonstrar que Severino tinha senso de justiça ao dizer que não podia deixar Chicó e João Grilo vivos, pois se havia atirado nos demais e estes sabiam que eles iam morrer, seria injusto deixá-los vivos, é o que se conhece pela expressão “um homem de palavra”.

Mas me pergunto que homem nordestino é esse, que demonstra tamanho respeito e até mesmo compaixão para com aqueles a quem faz tanto mal? Fernanda Lemos esclarece que “enquanto instrumento eficaz de inculcação e manutenção de ideias sociais, o discurso religioso tem a capacidade de instituir representações de gênero, com base nos preceitos cristãos” (LEMOS, 2009, p. 54). Na região Nordeste talvez isso se explique como sendo uma herança dos movimentos messiânicos, movimentos de cunho político e religioso que utilizavam como a personificação do Messias um líder homem, que além de ser o guia social, também era o guia de fé, alguém enviado por Deus para salvar aquela comunidade.

Os movimentos messiânicos instauram territórios sagrados, fixam fronteiras entre o sagrado e o profano. Territórios chefiados pelo “profeta” ou pelo “messias” que, assim como o cangaceiro, faz suas próprias leis e as aplica independentemente das autoridades constituídas, sejam leigas ou religiosas. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.146)

Esses “vingadores” da sociedade carregam o “crédito” de “moralizadores”, pois os crimes por eles cometidos são crimes em nome da honra, como no caso de Frederico Evandro querer matar Leléu por conta da traição de sua mulher ou mesmo em nome da pobreza e da indignação que esta causa, como no caso de Severino de Aracajú.

Nas primeiras cenas do filme o cangaceiro aparece disfarçado de mendigo, tanto na padaria de Eurico como na porta da Igreja, cego de um olho pede esmola ao Major Antônio Moraes, e este responde que ele deveria furar o outro olho para cantar na feira da cidade e ganhar dinheiro, com o mesmo argumento também pede esmola ao padeiro e ele responde perguntando ao “mendigo” o que ele tem a ver com isso, e se por acaso foi ele que havia lhe furado o olho, mas que se quisesse lhe furaria o outro para ter obrigação com ele e lhe dar esmolas. Essas atitudes impulsionaram ainda mais a revolta no cangaceiro e tornaram-se determinantes para a invasão da cidade, onde matou o padre, o bispo, João Grilo, o padeiro e sua esposa.

A narrativa fílmica nos mostra, portanto, que nesse ambiente rústico e valente, permeiam figuras masculinas tementes a Deus, homens que, embora usem da violência para com o seu semelhante, se projetam em tela como indivíduos crédulos, onde o respeito ao sagrado subsiste mesmo que estes incorram em pecado por meio de suas atitudes.

Toda ênfase no aspecto religioso do filme pode ser explicada também pela crença de seu criador, isso porque “além dos laços pessoais entre Guel e Ariano, é preciso ainda mencionar que o forte caráter religioso do *Auto da Compadecida* foi um fator relevante para a escolha de Arraes, por sua formação católica, mais um ponto de retorno às suas origens” (CAMPOS, 2008, p.269). As nossas práticas sociais e culturais legitimam imagens, objetos e discursos. O cinema se utiliza deles como meio de produzir identidades. O imaginário de que o nordestino é um ser rude e truculento nos leva a construirmos uma maneira própria de pensar sua masculinidade, consagrada, sobretudo na figura do “cabra-macho”. Albuquerque Jr. afirma a este respeito:

O sertanejo seria o cerne de nossa nacionalidade, pois, isolado no interior, seria aquele elemento que não foi modificado pelas influências cosmopolitas, fora do contato com a civilização do litoral, sem vias de comunicação, sem meios fáceis de transporte, segregado na muralha das condições físicas mais hostis, diferenciou-se em tipo étnico vigoroso. (ALBUQUERQUE JR., 2013, p. 209)

Voltando à pergunta do subtítulo, a relação entre gênero e Nordeste parece de certa forma apresentar um liame, uma vez que os signos considerados, de certa forma preponderantemente masculinos, como a exemplo do cigarro e da bebida, parecem reafirmar essa noção, por isso a representação de um sujeito regional se ressaltando suas características nas espacialidades traz, para a composição fílmica, estereótipos recorrentes ao cinema nacional. O telespectador é apresentado a um espaço geográfico delimitado por traços de religiosidade, valentia, esperteza, traição, coronelismo, vinganças, onde “a força de seu habitante aparece relacionada à capacidade de interagir com a natureza múltipla. O cabra – o cangaceiro – aparece como a encarnação do herói sertanejo” (OLIVEIRA, 2000, p. 60). Essas representações simbólicas que delineiam os sujeitos é o que podemos chamar de “caras” do Nordeste. Um Nordeste costurado em pequenos retalhos, onde cada qual forma, dentro de uma mesma região, diversos tipos de nordestinidade.

3.3 – Imagens de Nordeste nas obras de Guel Arraes

Para pensar as imagens de Nordeste exibidas nos filmes em questão, é necessário problematizá-las e analisá-los sob o olhar atento de que Nordeste é apresentado em tela. Posso pensar aqui em duas formas de refletir sobre isso. A primeira seria levar em conta o ano em que tais obras foram criadas. Pensar em o *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna em 1955 e *Lisbela e o Prisioneiro* em 1964 é pensar também em toda conjuntura político/social/cultural em que as mesmas foram escritas. A segunda seria pensar as obras baseadas em sua adaptação cinematográfica, o que não estaria atada fielmente com o contexto da escrita, e sim com a visão do diretor, claro que respeitando as configurações da escrita do autor sobre aquele período, mas também sobre o período em que o filme é ambientado, sem desconsiderar ainda as leituras do seu próprio tempo.

O foco principal da pesquisa é o cinema e não a literatura, portanto, analisarei a partir das imagens cinematográficas, enfatizando a minha visão acerca da visão do diretor sobre os espaços representados, além de procurar quais traços em comum existem entre o Nordeste cinematográfico e o Nordeste que conheço.

Nos filmes temos a representação de dois Nordestes: um urbano e outro rural; um da década de 1930 e outro da década de 1960; um Nordeste do sertão, o outro da zona da mata. Ambos não são o Nordeste do litoral, mas sim o de cidadezinhas do interior da região,

daquelas que ora se assemelham, ora se diferenciam nas particularidades de sua nordestinidade, portanto

Neste ponto, delineia-se claramente o lugar enquanto representação. Não mais a paisagem tomada – na tradição da geografia Cultural – como registro histórico e antropológico, mas a própria leitura da paisagem como elemento revelador de uma época e de uma cultura. O discurso sobre o espaço em si mesmo apreendido enquanto produto histórico e cultural, pré-ideação básica na produção do próprio objeto sobre o qual se exercita. (MORAES, 2005, p. 25)

Qualquer pessoa que conheça um pouco da região Nordeste sabe que isso faz toda a diferença na hora da análise. O Nordeste do litoral, principalmente o do litoral onde estão as capitais nordestinas, não se difere muito dos grandes centros urbanos do país. Possuem aglomerações de pessoas, correria, vida agitada, transportes coletivos urbanos, trânsito com engarrafamento, vida noturna, grandes centros comerciais, além de deter os principais serviços médicos, empresariais e financeiros do Estado.

Quando partimos rumo ao interior dos Estados nordestinos é que notamos as diferenças entre os diversos espaços que constituem o Nordeste brasileiro. Enquanto menor o município e menor seu número de habitantes, mais se assemelham as representações que estes têm com o Nordeste apresentado em *O Auto da Compadecida* e em *Lisbela e o Prisioneiro*. Para esta pesquisa é essa imagem de Nordeste que mais chama a atenção. As semelhanças e dessemelhanças que aproximam a ficção e a realidade. Por isso,

Acatando a circularidade desse processo, percebe-se que o espaço produzido propicia leituras. Estas, em si momentos de produção dos lugares, retroalimentam o processo ao veicularem projetos e interpretações, ao realizarem a valorização subjetiva do espaço. A manifestação da consciência, que diretamente nos interessa. (MORAES, 2005, p. 25)

O Nordeste apresentado nos filmes analisados é distinto, tanto em costumes como em épocas. O Nordeste em *Lisbela e o Prisioneiro* é o Nordeste da zona da mata, um Nordeste que está se “modernizando”, um Nordeste de casas coloridas, provinciano, enquanto que o Nordeste de *O auto da Compadecida* é um Nordeste arcaico, rural, com traços que lembram a Idade Média. A geografia que revela estes espaços gera leituras que podem tornar-se elementos reveladores da historicidade do lugar, pois

A leitura da paisagem é comum a qualquer sociedade, em qualquer época. A relação dos homens com a natureza implica níveis de percepção do meio que

os abriga. A construção do hábitat necessariamente envolve projeções, pré-ideações, avaliações, enfim formas de consciência do espaço. (MORAES, 2005, p. 27)

O próprio cenário demarca bem as cores usadas em cada obra. De um tom pastel, opaco e aparentemente triste, formado por uma paisagem sem vida para um tom colorido, um lugar composto por pessoas aparentemente alegres e uma paisagem marcada por uma vegetação verde. Essa diferença pode ser explicada também pelas épocas representadas em tela. As próprias cenas do final de ambos os filmes deixam bem demarcadas as cores que predominam em tela (imagens 40 e 41).



Imagens 40 e 41 – As cenas finais nos dois filmes demarcam a que Nordeste cada um deles pertence.

A história de *O Auto da Compadecida* está situada na década de 1930, o diretor Guel Arraes, em entrevista ao Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea, formado por pesquisadores da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Católica de Pernambuco, explicou a composição do tempo e dos personagens no filme:

Localizamos *O Auto* em um Nordeste, em torno de 1930, mas realçando os elementos de origem medieval um pouco mais “atemporais”. O chão da casa deles, por exemplo, é feito com aqueles tijolos descentrados encontrados nas duas épocas. As roupas de João Grilo e Chicó também se assemelham às de um Nordeste medieval, um “mix” das duas coisas (ARRAES, apud FIGUEIRÔA&FECHINE, 2008, p.307-308).

Por isso, em tela temos um Nordeste com coronel, cangaceiros e uma forte presença dos membros da Igreja Católica nas decisões sociais, “um espaço sagrado dividido entre as forças do bem e do mal” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 146). O major Antônio Moraes divide em si a figura ambígua do homem violento e mesquinho, mas ao mesmo tempo ostenta a figura do homem paternalista, aquele que acolhe a quem a ele recorre e a quem está disposto

a obedecê-lo e servi-lo. Após João Grilo ser expulso da padaria de Eurico, recorre ao major em busca de um trabalho. Na cena, João está sempre em posição de inferioridade em relação a Antônio Moraes ou mesmo em suas costas (imagem 41), o que denota a posição de superioridade e respeito que aquele impetra, por isso, João retira suas botas enquanto ele descansa em uma cadeira de balanço no terraço de sua fazenda (imagem 42), como forma de lhe demonstrar servilidade. Segue o diálogo:

João Grilo - Emprego, trabalho, serviço, tarefa, qualquer coisa serve.

Major - Sua reputação não é das melhores.

João Grilo - Ah seu major, vivem querendo que pobre não tenha defeito.

Major - E você é embrulhão, abusado, cheio de nove horas.

João Grilo - Meu senhor é tanta qualidade que exige pra dar emprego, que eu não conheço um patrão com condições de ser empregado.

Major - Eu vou fazer uma aposta com você. Lhe faço três perguntas, se você acertar ganha um emprego.

João Grilo - Agora! Não tenho nada a perder.

Major - Tem sim, se errar arranco uma tira de couro das suas costas.

João Grilo - Danou-se.

Major - Como é?

João Grilo - Eu topo, só falta convencer minhas pernas que estão tremendo toda.



Imagens 42 e 43: Um Nordeste de coronéis.

Após fazer as três perguntas, o major Antônio Moraes reconhece a inteligência de João Grilo e decide lhe dar o emprego: “vi que o senhor é sabido mesmo”, João retruca lhe respondendo, “mais sabido é o senhô, que agora manda ni mim”. A relação senhorial está estabelecida, mas, não de forma ingênua, toda a esperteza de João é capaz de captar a cadeia de exploração que ali começa.

A época em que o filme está ambientado é o auge do cangaço, movimento social do interior do Nordeste que ocorreu entre 1870 e 1940. Os cangaceiros formavam-se em bandos, onde criavam lideranças. Em *O Auto da Compadecida* o líder do bando é Severino de Aracajú. Os cangaceiros carregam consigo o que lhe é necessário para sua sobrevivência no

mato e o que podem usar no corpo, como o chapéu de couro com abas largas dobradas, o lenço para proteger o nariz e a boca da poeira, as roupas resistentes e compridas para a proteção do sol, e o que podiam carregar como o caldeirão para cozinhar, as armas e munições, o punhal, o cantil para carregar água ou cachaça e a bolsa (imagens 43 e 44).



Imagens 44 e 45: Um Nordeste de cangaceiros.

A caracterização física e a história da vida de Severino de Aracajú trazem semelhanças com o mais famoso cangaceiro da história, Virgulino Ferreira Lampião, ambos não tinham a visão do olho direito, o pai de Lampião foi morto em confronto com a polícia quando ele tinha 21 anos, enquanto que os pais de Severino foram mortos pela polícia quando ele tinha apenas 8 anos de idade, a devoção por Padre Cícero que Severino tem também foi inspirado em Lampião, que era devoto do Padre, e com o qual chegou a se encontrar em 1926. Em muitas cidades os cangaceiros recebiam ajuda da população, como comida, esconderijo e dinheiro. No diálogo entre Severino e seu capanga percebe-se o quão a negação aos seus pedidos podia ser determinante para um ataque:

Severino de Aracajú - Rodei a cidade toda vestido de esmolé e num encontrei nenhum polícia. Mas também não teve nenhum cidadão pra me dar uma esmola.

Jagunço - É por isso que eu roubo. Não gosto de roubar não, mas quando a pessoa pede e não lhe dão.

Severino de Aracajú - Mas foi até bom, que eu ganhei mais raiva desse povo.

Jagunço - Eita que desse jeito num vai escapar ninguém em Taperoá.

Severino de Aracajú - Vai ser mais fácil que dá tapa em bêbado.

A escolha das personagens por Ariano Suassuna não foi feita de forma despretensiosa, uma vez que o autor opta por trabalhar elementos da Idade Média europeia como forma de explicar a decaída da sociedade tradicional – coronelística - do Nordeste brasileiro. Assim,

Tanto o trabalho teatral como literário de Ariano Suassuna também se voltam para a construção do Nordeste como um espaço tradicional. Um Nordeste construído a partir de uma visão sacramental da memória, onde

“uma aristocracia rude e as pessoas simples conviviam com o temporal e o atemporal, num mesmo plano de interesses particulares e imediatos”. Para Suassuna, o tempo é uma dimensão da morte, que, ao lado da fome, da sede, das doenças, da nudez, do sofrimento, do acaso, do infortúnio e da necessidade, destruía a região que buscava preservar em seu trabalho. Nordeste que tinha como maior insígnia, como brasão, a morte. Uma morte selvagem, mãe de todos. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 99)

A retaguarda do tradicional que Ariano Suassuna mantém em sua escrita pode ser percebida também em suas posições políticas. O escritor defendia que só o Exército e a Igreja seriam capazes de manter a ordem e a independência da nação, que ele acreditava estar ameaçada pelo crescimento da sociedade urbano-industrial.

Suassuna alimentou o desejo de “ordem”, uma ordem que no Nordeste estaria em crise com a perda de poder das famílias aristocráticas do sertão, o que fez recriá-las em suas obras ou, como assegurou Durval Muniz, “obra filha da saudade de um Nordeste ‘feudal’, medievalizado, contado nas crônicas de cego de feira, dos falsos fidalgos e frades importantes, dos castelos e gestas de cavaleiros, das tragédias populares, das dores sem recompensa e das injustiças sem punição” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 188). Na história de *O Auto*, nessa aproximação com o medievo encontramos também a aliança entre o clero e a “nobreza”. A própria casa do Major Antônio Moraes lembra um pequeno castelo medieval (imagem 46), onde ele – o próprio rei – recebe sempre as visitas dos membros do clero (imagem 47), e com toda consideração que possa existir: “antes de entrar na cidade de Taperoá eu fiz questão de vir cumprimentar a sua figura mais eminente”, disse o bispo ao chegar à fazenda.



Imagens 46 e 47 – Relações medievais.

Essa posição de um Nordeste medieval seria posta em oposição ao Sul do país, a região industrializada e capitalista. Nisso “o sertão surge, em sua obra, como este espaço ainda sagrado, místico, que lembra a sociedade de corte e cavalaria, Sertão dos profetas, dos peregrinos, dos cavaleiros andantes, defensores da honra das donzelas, dos duelos mortais” (ALBUQUERQUE JR., 2011, 188). Esse espaço nostalgia reúne a combinação dos elementos da cultura popular com a cultura erudita, como mencionado no capítulo anterior, essa mistura resultou no Movimento Armorial, criado por Ariano.

O contato de Guel Arraes com o Movimento Armorial ocorreu ainda na juventude, uma vez que a amizade entre o criador do Movimento e seu pai, o então governador Miguel Arraes, propiciou o convívio com Ariano Suassuna, além do mais eles moravam na mesma rua, no bairro de Casa Forte, na cidade do Recife. Na construção das obras, as memórias afetivas de Guel também tem seu lugar de importância.

Até os 15 anos, quando vivi no Recife, minhas referências foram constituídas num triângulo imaginário formados por três casas vizinhas em Casa Forte: a casa do meu pai, a casa do meu cunhado Maximiano Campos, que era escritor, e a casa de Ariano Suassuna. Entre os 13 e 15 anos convivi, muito intensamente, com Maximiano, que foi quem me abriu para a obra de Ariano, de quem era muito amigo. Nesse convívio, e também no contato com as pessoas envolvidas com as ações de política cultural ligadas ao meu pai, foi se dando uma influência difusa, mas importante. Essas influências iam muito na direção da valorização da cultura popular e do seu aproveitamento com uma cultura mais erudita. (ARRAES, apud FIGUEIRÔA & FECHINE, 2008, p.307-308).

Em analogia, o Nordeste híbrido que marca as obras de Guel Arraes parece ter se calcado em um texto que, apesar de ter sido escrito em uma linguagem popular, podemos denominá-lo como “erudito”, levando em conta o contexto nacional do baixo índice de leitura entre os brasileiros, e de uma cada vez maior aproximação deles com a televisão. Estaria aí a essência da proposta artística do Movimento Armorial, quiçá o primeiro contato de alguns telespectadores do universo massivo com a literatura brasileira.

Na aparência dessa “atual” Idade Média encontramos um Nordeste pintado em tons de terracota. Uma cor que marca todo o cenário e as roupas das personagens, com poucas exceções. Ana Paula Campos diz que na “visualidade neomedieval” de *O Auto da Compadecida* “os tons de terra e avermelhado estão presentes nas cores que marcam os figurinos dos personagens João Grilo, Chicó, Major Antônio Moraes, Cabo Setenta, Vicentão, assim como nos cangaceiros e no padeiro”, ou seja, um aspecto empoeirado parece tomar conta de todos os cenários - sejam eles internos ou externos - e figurinos (imagens 48, 49 e 50).



Imagens 48, 49 e 50 – Os tons em *O Auto da Compadecida*.

Os únicos cenários que parecem desviar um pouco do tom cinzento são as cenas filmadas no parque de diversões, onde é visível o contraste do azul e do amarelo com a roupa das personagens em cena, e o episódio do julgamento final, onde as cores do azul do céu e do manto da Compadecida, e o branco projetado pelas nuvens e no fundo do cenário parecem quebrar a monotonia do tom empoeirado que predomina praticamente em toda a película (imagens 51 e 52).



Imagens 51 e 52 - Os tons em *Lisbela e o Prisioneiro*

Como já mencionei, embora Guel Arraes use como ambientação nos dois filmes analisados o Nordeste brasileiro, estamos diante de Nordestes “diferentes”. Um rural e

arcaico, ao qual acabo de mencionar mais acima, e um Nordeste suburbano, mas atual e em processo de modernização, ou nas palavras do próprio Arraes, um “Nordeste pop”.

Cuidamos muito bem da visualização do espetáculo, buscando referências visuais do que eu chamaria de uma espécie de “pop nordestino”: uma mistura do industrial com o artesanal, com o popular; uma certa “estética de carroceria de caminhão, de camisas estampadas, um visual com muito colorido. Tentei fugir desse Nordeste inventado, esse visual do Nordeste cristalizado pelo próprio cinema e pela literatura, esse Nordeste de pequenos arruados com casinhas pobres coloridas. Eu não queria fazer esse Nordeste. Nessa nova adaptação, eu queria sair um pouco desse tom de comédia municipal. Prefiro esse Nordeste misturado, uma espécie de Nordeste do mundo, esse Nordeste que me lembra por exemplo, alguns filmes indianos. (ARRAES, apud FIGUEIRÔA&FECHINE, 2008, p.307-308).

Assim foi descrito o Nordeste em *Lisbela e o Prisioneiro*. Contextualizado na década de 1960, é um Nordeste em transformação e modernização, mas sem deixar de ser tradicional. O processo de modernização fica bem demarcado pela presença do cinema, que mostra em seu letreiro luminoso o nome de “Cine Moderno” e também pelo carro de Douglas (imagens 53 e 54). Migrante recém-chegado de uma temporada no Rio de Janeiro, Douglas desdenha os contrerrôneos com seu sotaque “aprendido” na cidade do Rio de Janeiro, que para ele é considerada terra de progresso, diferente de Vitória de Santo Antão, que na visão dele está muito atrasada. Além do mais, a sua máquina possante ainda traz no toca fitas músicas em inglês.



Imagens 53 e 54 - *Lisbela e o Prisioneiro*: “um Nordeste pop”.

A imagem da tradição popular permeia lado a lado com o moderno, basta prestar atenção aos diferentes cenários para encontrar as figuras comuns existentes nas mais diversas feiras livres ou mesmo nas pequenas ruelas de cidades espalhadas pela Região: o barbeiro que

atende o cliente ao ar livre, o vendedor de passarinhos, a ambulante, a camionete velha com autofalantes, que ao mesmo tempo serve de barraca, a barraca de lona montada em frente à casa, o transeunte que puxa seus animais, como cabras ou um jumento que transporta o capim para as vacas, o vendedor de vassouras, os fiteiros¹⁶ de doces espalhados pela cidade, o desfile das bandas marciais, as pessoas que usam a bicicleta como meio de transporte, ou seja, um Nordeste que traz todos esses elementos juntos e misturados. Este é o Nordeste híbrido que Guel mostra em *Lisbela e o Prisioneiro* (imagens 55, 56, 57 e 58).



Imagens 55, 56, 57 e 58 – Um Nordeste híbrido.

Os filmes *O Auto da Compadecida* e *Lisbela e o Prisioneiro* mostram, respectivamente, imagens de um Nordeste dos anos trinta e dos anos sessenta, mas que não deixam de misturar o imaginário local com o universal, criando ao mesmo tempo paisagens que parecem cristalizadas em memórias e paisagens transeuntes de nosso tempo. Basta observar elementos que estão presentes no dia-a-dia das pequenas cidades interioranas.

¹⁶ Fiteiros são pequenos carrinhos ambulantes de madeira, neles são vendidos diversos produtos como pipocas, balas, chicletes, chocolates, canetas, pentes, isqueiros etc. Podem ser encontrados espalhados em diversos pontos das cidades, alguns maiores podem ser fixos, e outros menores podem ser carregados por todos os lados.



Imagens 59 e 60 – Os autofalantes de som nos postes e nos carros.



Imagens 61 e 62 - O comércio ambulante em barracas de lona.



Imagens 63 e 64 - Os parques de diversões itinerantes.



Imagens 65 e 66 - Jogos e atrações populares.



Imagens 67 e 68 - A população sentada na porta de casa vendo a vida passar sossegadamente.



Imagens 69 e 70 - Apresentação do destacamento policial em público.

Essas imagens, por vezes, tornam-se carregadas de afetividade para o nordestino, um espaço que ele conhece e no qual muitas vezes também se reconhece na paisagem, isso se deve, sobretudo porque,

As leituras individuais do mundo se fazem por parâmetros gestados pela sociedade. Os conceitos, os significados, a própria linguagem, são produtos sociais. A capacidade do pensamento só se faz potência na apropriação/transformação do ambiente, e este é um aprendizado societário. Assim, indivíduo e sociedade não devem ser opostos na análise. Dar conta de suas relações é captar a dialética do conhecimento. (MORAES, 2005, p. 17)

Em entrevista, Guel Arraes já considerava o *Auto da Compadecida* uma das peças teatrais mais populares do Brasil, no entanto, acreditava que a história dos matutos Chicó e João Grilo, para serem contadas na televisão e no cinema, precisaria introduzir um elemento a mais na narrativa. Para isso,

Desde o início, pensamos em explorar um romance, que, na obra original não tem, tem apenas um romance de brincadeira. Na nossa adaptação, Chicó é um personagem de natureza dupla: por um lado, ele é um pícaro; por outro,

é um pouquinho galã. Ele não chega a ser propriamente um galã, mas conquista uma mocinha com quem pretende se casar, como na novela. (ARRAES apud FIGUERÔA & FECHINE, 2008, p. 308).

Um romance que não poderia destoar do contexto em que todo o filme é narrado. Um Nordeste como um universo místico e encantado e um Nordeste de cabras valentes, por isso o primeiro encontro entre Chicó e Rosinha se deu despretensiosamente no largo da igreja de Taperoá (imagem 71), assim como acontece na história de muitos casais nas pequenas cidades, onde a missa é o local de paquera.

Ambos andavam observando o movimento ao seu redor, quando ouviram o barulho dos fogos que estouravam no céu, o que faz com que eles olhem para cima e ao retornar o olhar, fixem olho no olho. A cena mostra a igreja ao fundo, e como para fixar a imagem de “um conto de fadas sertanejo”, o vestido de Rosinha se parece ao vestido das princesas dos contos infantis, e Chicó é o sapo que ela precisa transformar em príncipe, não necessariamente em um jovem herdeiro da coroa, mas no cabra macho e valente que se espera naquela sociedade (imagens 72).



Imagens 71 e 72 – Um conto de fadas nordestino.

Na cena do primeiro encontro a sós dos dois, Chicó declara seu amor por Rosinha, e lhe dá de presente um broche e um par de brincos, mas, a amada retruca dizendo que sente muito, mas não pode aceitar o presente. Chicó lhe diz que sabe que ele é pobre e ela então responde: “Oxe, eu não ligo pra isso não Chicó. É que se pelo menos você tivesse um diploma. [...] Se você fosse valente”. Ou seja, o amor de Rosinha foi colocado em sintonia com o imaginário popular de identidade do nordestino viril. E isso talvez se explique porque,

A construção das identidades regionais é uma manifestação plena daquele campo cultural que se está denominado de ideologias geográficas. O estabelecimento de laços entre os indivíduos tendo por referência os locais de origem ou de residência atua no sentido de criar falsas comunidades de

interesses, veiculando uma ilusão de identidade regional. (MORAES, 2005, p. 101)

Na história de *Lisbela e o Prisioneiro* o romance já existe na peça teatral, mais uma vez é a mocinha de boa família que se apaixona pelo rapaz pobre. Contudo Guel Arraes pretendia transformar Leléu em um novo tipo de nordestino conquistador. Como o espaço narrativo em *Lisbela* transita entre o tradicional e o moderno, Leléu também apresenta essas características, carrega ao mesmo tempo o lado cômico, também associado ao nordestino, e o seu galã, conquistador de muitas mulheres, mas no fim de tudo, um homem apaixonado por *Lisbela*. Segundo Arraes:

No original, ele é também um conquistador, e isso, por uma série de associações, acabou me levando ao universo do conquistador suburbano. Nas comédias mais populares, geralmente o malandro é o carioca, e o pícaro é o nordestino. Leléu era um “mix” dos dois, uma mistura de chofer de caminhão e artista mambembe. (ARRAES, apud FIGUEIRÔA&FECHINE, 2008, p.307-308).

Esses Nordeste híbridos que Guel Arraes criou nas duas obras, que ora parecem tão diferentes entre si, mas ora se aproximam e se emaranham, grosso modo, se encontram em um ponto comum no tempo. As personagens de *Lisbela e o Prisioneiro* foram na verdade produto do trabalho de conclusão de curso de Osman Lins para a Universidade Federal de Pernambuco, onde ele havia se matriculado no curso de teatro, com ênfase na dramaturgia, e onde Ariano Suassuna era professor, por isso podemos encontrar traços do movimento Armorial nas duas obras, e uma ligação entre o pensamento suassuniano e a construção dramática de Lins.



4 - NORDESTE VIRIL: REPRESENTAÇÕES DAS MASCULINIDADES NO CINEMA BRASILEIRO SOB O OLHAR DE GUEL ARRAES

A ampliação do conceito de cultura nos permitiu a observação de detalhes, perceptíveis apenas por meio de uma aproximação microscópica, mas que possui sutilezas nas minúcias, capaz de modificar a marca cultural de uma sociedade. São detalhes, que podem estar relacionados tanto a uma maneira de como se prepara um determinado alimento, ao uso de uma vestimenta exclusiva de uma região, a ritualísticas religiosas, a expressões linguísticas próprias do lugar ou mesmo à forma como o indivíduo constrói a percepção de seu próprio gênero.

Essas peculiaridades vão se aglutinando e construindo as relações entre os sujeitos e os demais grupos sociais, o que permite a formação de um sentido nas ações humanas, esboçando e definindo aquilo o que podemos chamar de cultura. Neste capítulo busco analisar como as particularidades culturais que diferenciam as regiões brasileiras se evidenciam na região Nordeste e sobretudo, como elas são percebidas a partir das relações de gênero nesse lugar delimitado social e culturalmente.

Como já mencionei, a pesquisa se apropria do discurso de dois filmes nacionais, *O Auto da Compadecida* (2000) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), uma vez que “o historiador tem hoje uma considerável intimidade com fontes não escritas, mas que são, de alguma forma, controladas por processos cognitivos semelhantes ao da análise desta documentação” (SOARES&FERREIRA, 2006, p.12). Ambos os filmes foram dirigidos pelo pernambucano Guel Arraes, que possui uma trajetória profissional exitosa, destacando-se como diretor e produtor na maior emissora de televisão do país, a Rede Globo. Ali ele formou um Núcleo de produção onde criou uma estética própria para suas produções. O hibridismo entre televisão e cinema em algumas de suas criações transformou em sucesso de bilheteria alguns de seus trabalhos mais destacados no cinema, como são os casos dos longas-metragens acima mencionados. Adaptados de obras literárias, ambos ganharam novos elementos em seus textos, onde se torna perceptível a marca da estética do Núcleo Guel Arraes.

4.1 - Formação e consolidação do Núcleo Guel Arraes: Uma nova estética no audiovisual brasileiro

Vivo nessa tensão: se inquietamos demais o público, ele nos abandona. Se o cativamos demais, a crítica nos abandona.

Guel Arraes

Falar de Guel Arraes profissionalmente, de uma forma ou de outra, está relacionado a rememorar sua trajetória na Rede Globo de Televisão e a consolidação do Núcleo Guel Arraes (NGA) na emissora carioca. Arraes entrou para a Rede Globo em 1981, ano em que executou seu primeiro trabalho por lá, quando dirigiu a novela *Jogo da Vida* (1981), de autoria de Silvio de Abreu, juntamente com Jorge Fernando e Roberto Talma. Entre 1981 e 1984 repetiu a parceria com Jorge Fernando em algumas outras novelas da emissora, e a partir de 1985 passou a dedicar-se a outros produtos da teledramaturgia, como *Armação Ilimitada*, *TV Pirata* e *Programa Legal*, além de diversos outros programas que podem ser considerados parte de um segmento relacionado a uma estética mais popular da cultura do audiovisual.

Foi dentro desse universo que o diretor Guel Arraes consolidou sua maneira de produção, voltada mais para uma representação das manifestações populares, da periferia e das adaptações de textos de escritores brasileiros, que podiam ir desde os clássicos universais, como Machado de Assis, aos mais regionais, como os de Ariano Suassuna e Osman Lins. Yvana Fechine afirma que “do ponto de vista ético ou estético, nenhum núcleo de produção da emissora atende tão bem às pretensões do ‘padrão Globo de qualidade’ sem descuidar das suas exigências de audiência, quanto o Núcleo Guel Arraes” (FECHINE, 2008, p. 23).

Já Maria Isabel Orofino assegura que “Guel Arraes poderia ter sido apenas mais um nome em meio a tantos outros profissionais que ganham visibilidade ao trabalhar na estrutura de produção da Globo. Mas, não. Arraes se tornou uma referência não para o padrão comercial, mas para um padrão artístico e autoral” (OROFINO, 2006, p. 114). Vimos surgir, assim, as diferentes vozes sobre o trabalho de Arraes e a formação do NGA. Mas como surgiu esse Núcleo e quem faz parte dele?

O Núcleo Guel Arraes foi criado oficialmente em 1991, mas sua formação começa ainda no início da década de 1980, quando o diretor começa a reunir a seu redor profissionais de distintas formações, vindos da literatura, do vídeo independente, do teatro, do cinema marginal e do jornalismo alternativo. Yvana Fechine destaca, a este respeito:

A Rede Globo funcionou, neste caso, como um centro aglutinador, que conformou o universo de sociabilidade e o espaço social de convergências das afinidades profissionais e pessoais, das experiências e formação cultural semelhantes, dos princípios e valores éticos e estéticos dos integrantes desse grupo. Embora fossem oriundos de campos de produção distintos, possuíam em comum uma “sede” por liberdade de expressão provocada pelas restrições impostas aos artistas e intelectuais da geração anterior pela ditadura militar. (FECHINE, 2008, p. 28)

Cada um desses profissionais trazia consigo uma forma peculiar de atuar e participar do meio artístico-cultural, o que proporcionou, na criação dos trabalhos do grupo, uma apropriação pela televisão de uma maneira particular de atuação ou de um modo próprio de escrever um roteiro, características singulares que cada qual trazia de sua formação, aglutinando assim uma equipe particular de diretores, atores, roteiristas e editores. Marcio Acelrad e Jader Santana atentam justamente para essa multiplicidade e esse viço envolvido no surgimento do NGA:

Nesta mesma época uma grande e inesperada mudança estava por ocorrer quando um jovem pernambucano, retornando de uma temporada de estudos em Paris, começou a trabalhar para a maior empresa de telecomunicações do Brasil, a Rede Globo de Televisão. Em torno dele, rapidamente se juntaram outros jovens que, já trabalhando em mídias de menor alcance como o jornal e o teatro, acreditaram ser possível transformar e renovar um espaço considerado por demais formatado e repetitivo. [...] É no início dos anos 80 que o Núcleo Guel Arraes começa a se formar – ainda sem usar o nome pelo qual se tornou conhecido – a partir da reunião de profissionais oriundos das mídias e movimentos artísticos alternativos. São personagens que já haviam iniciado suas carreiras em projetos independentes de literatura, teatro, vídeo e cinema, e que tentaram introduzir na Rede Globo, a maior emissora aberta e comercial do país, a lógica e os formatos próprios de seus meios originais. Algumas pessoas estão ligadas de tal forma aos ideais do Núcleo e aos seus projetos que são consideradas como a parcela central do grupo: o próprio Arraes, os diretores e roteiristas Cláudio Paiva, Jorge Furtado e João Falcão, o antropólogo Hermano Vianna e os atores Regina Casé, Pedro Cardoso e Luiz Fernando Guimarães. (ACSELRAD&SANTANA, 2013, p.52)

Nessa perspectiva temos na formação do NGA uma geração de profissionais dispostos a contestar valores, a desafiar censuras e, sobretudo, a disseminar um novo olhar sobre sua própria geração. Contestando as formas hegemônicas da cultura de massa, o Núcleo Guel Arraes propôs novas práticas de criação e produção no audiovisual brasileiro, tornando-se para a Rede Globo um setor de experimentação, onde novos formatos eram apresentados e que, quando as experimentações alcançavam êxito, acabavam sendo incorporadas na programação da emissora. Todo esse contexto pode ser pensado a partir do momento

histórico-social vivenciado pelo país no começo e durante a década de 1980, e à própria necessidade interna de a Rede Globo se reinventar, como salienta Fechine:

Especialmente no momento histórico em que se deu a formação desse grupo de realizadores liderados por Guel Arraes, mas também ainda hoje, parece possível pensar a sua relação com a Rede Globo, da qual podem ser considerados uma fração como uma “ruptura autorizada” com seus padrões, diante da necessidade de inovação inerente à própria lógica da indústria cultural. (FECHINE, 2008, p.32)

Na trajetória de Guel Arraes podemos ainda adicionar um diferencial em sua formação. Ele se viu obrigado inevitavelmente, a deixar o país quando seu pai, o político Miguel Arraes, foi exilado em 1964. A família Arraes mudou-se para Argélia, de onde anos mais tarde Guel partiu para a França, com a finalidade de concluir o curso universitário de Antropologia. Lá teve seu primeiro contato com o cinema, e quando retornou ao Brasil em 1980, foi morar no Rio de Janeiro. Deste modo, a formação profissional de Arraes está relacionada ao período da redemocratização do país. Por outro lado, por não possuírem a mesma formação profissional, os integrantes do NGA não partilhavam entre si as mesmas trajetórias pessoais e, dessa forma, para eles o convívio intenso foi extremamente importante para o sucesso e a consolidação do grupo. Visto que o contexto do Brasil durante o início da formação do Núcleo era o processo de reabertura política, e pensando historicamente esse contexto posso refletir a partir do pressuposto de que, como coloca Rüsen:

As teorias históricas são construções de processos temporais, que servem de fio condutor para as histórias. Elas têm por bases representações gerais dos processos temporais, que são obtidas ao se preencher um sistema de universais históricos com experiências do presente altamente generalizadas. As representações dos processos temporais aparecem como uma periodização geral ou como representações do fio condutor do desenvolvimento histórico. (RÜSEN, 2010, p.75)

Dessa forma, se pode inferir que o Núcleo foi formado por profissionais afrontados com as transformações pelas quais o país vinha passando durante o processo de redemocratização, o que explicaria a contestação dos valores e costumes conservadores da sociedade brasileira. Além do mais, essa nova geração poderia usufruir de uma maior liberdade artística do que a anterior, não só pela reabertura política que já era uma realidade, mas também por não carregar mais consigo o peso do engajamento político e o comprometimento de lutar contra a Ditadura:

Nesse contexto, podemos supor que a inserção desse grupo na Rede Globo esteve justamente associado ao seu pendor experimental, fruto de sua

estrutura de sentimento “iconoclástica”, e de sua assumida condição de “fração rebelde” dentro da própria emissora de televisão na qual se incorporaram. (FECHINE, 2008, p.30)

Na década de 1990, enquanto o cinema brasileiro se reencontrava na sua Retomada, o pernambucano Guel Arraes configurava, de forma visionária no que diz respeito à sua produção, uma proposta de articulação das produções televisiva e cinematográfica. Foram experiências que lhe renderam ótimos resultados na convergência entre estes dois campos de produção, que historicamente encontram-se tão afastados. Posso pensar que, como Rocha afirma,

Há sinais, portanto, de que vivemos, no Brasil, um momento de redefinição dos critérios de consagração cultural a partir das disputas entre atores situados nos diferentes ramos da produção erudita, nas vertentes mais tradicionalistas ou contemporâneas de cultura popular, nos filões mais afluentes ou limitados do mercado. (ROCHA, 2013, p. 58)

Como exemplo dessa proposta de invenção na produção audiovisual brasileira menciono os casos de *O Auto da Compadecida* (2000), *Caramuru - A invenção do Brasil* (2001) e *O Bem Amado* (2010), todas as produções dirigidas por Arraes, onde o diretor usou a convergência de formato nos dois sentidos, tanto no sentido origem Cinema-TV, como o inverso, TV-Cinema. Os dois primeiros são originários do formato microssérie¹⁷, portanto, partem da TV para o cinema, já no caso de *O Bem Amado*, Guel fez o inverso, o filme foi produzido em 2010 e a partir dele, foi produzida a microssérie em 2011. Pedro Butcher analisando o *case* d’ *O Auto*, destaca:

A versão para o cinema d’*O Auto* estreou em 95 salas (um lançamento de porte considerado mediano), com distribuição da Columbia Pictures, no dia 10 de setembro de 2000. Apesar da substancial campanha de mídia, pairava no ar um certo ceticismo quanto à sua repercussão. Não se acreditava que um produto já conhecido, e que tinha obtido altos índices de audiência, pudesse funcionar nos cinemas. Mas *O Auto* atraiu mais de 2,1 milhões de espectadores. Foi o filme brasileiro mais visto do ano e, até aquele momento, líder de público da “retomada”, mostrando que ineditismo não era condição *sine qua non* para um bom desempenho comercial nos cinemas e

¹⁷ No audiovisual há uma diferença entre série, minissérie e microssérie. A série ou seriado, como também é conhecida, é um programa televisivo que apresenta episódios com um número indefinido, podendo possuir diversas temporadas. Enquanto a minissérie possui um número definido de episódios, assemelhando-se ao modelo de uma telenovela, no entanto, com menor duração. Já a microssérie assemelha-se a minissérie, todavia com um número menor de episódios que variam de três a cinco capítulos.

confirmando o potencial da Globo Filmes para posicionar seus produtos no mercado cinematográfico brasileiro. (BUTCHER, 2006, p. 73)

Isso caracterizou uma marca diferencial na produção da emissora, o que se tornou uma referência para o trabalho do NGA. Em relação às características existentes nos demais núcleos da emissora Rede Globo, o Núcleo Guel Arraes apresentava, além de uma linguagem estética diferenciada – o que a define e ao mesmo tempo a torna própria e singular – também outra característica própria quanto a formação da sua equipe de produção. Arraes costuma trabalhar, sempre que possível, com os mesmos profissionais técnicos e com o mesmo elenco, ou melhor, parte dele. Isso é perceptível tanto no elenco dos dois filmes analisados (Quadro 1), como também em outras de suas produções, as quais pude observar.

Quadro 1 – Elenco dos filmes analisados¹⁸

O Auto da Compadecida (1999 -2000)	Lisbela e o Prisioneiro (2003)
Matheus Nachtergaele/João Grilo	Débora Falabella/ Lisbela de Nogueira e Lima
Selton Mello/Chicó	Selton Mello /Leléu Antônio da Anunciação
Marco Nanini/Cangaceiro Severino de Aracaju	Virginia Cavendish/ Inaura
Fernanda Montenegro/Nossa Senhora (Compadecida)	Bruno Garcia/Douglas
Denise Fraga/ Dora	Marco Nanini/ Frederico Evandro
Lima Duarte/Bispo	André Mattos/Tenente Guedes de Nogueira e Lima
Rogério Cardoso/ Padre João	Tadeu Mello/ Cabo Citonho
Diogo Vilela/Eurico	Lívia Falcão/ Francisquinha
Maurício Gonçalves/ Jesus Cristo	Heloísa Périssé/Prazeres
Virginia Cavendish/Rosinha	Carlos Casagrande/Steve
Paulo Goulart/ Major Antônio Moraes	Aramis Trindade/Vítima de Frederico Evandro
Luís Melo/ Satanás	Michelle Birkheuer/Marion
Bruno Garcia/Seu Vicentão	
Enrique Diaz/ Capanga De Severino	
Aramis Trindade/Cabo Setenta	

Nas duas produções, cinco dos atores estão presentes em ambas as obras, além de que alguns deles, como também alguns dos outros que integram o elenco destes longas-metragens apresentarem participação em outros filmes do diretor. Desses cinco, tanto o protagonista

¹⁸ Em negrito encontram-se os nomes dos atores que atuaram nos dois filmes, tanto em O Auto da Compadecida, como em Lisbela e o Prisioneiro.

como o antagonista são interpretados pelos mesmos atores nos dois filmes, respectivamente, os atores Selton Mello e Marco Nanini. O ator Rogério Cardoso, que interpretou o personagem padre João de *O Auto da Compadecida*, em entrevista a Maria Isabel Orofino, contou que,

[...] O Guel tem uma linguagem para trabalhar com o ator que tem que afinar por isso que ele acaba fazendo uma espécie de um senadinho de atores que trabalham com o Guel. Mas é porque ele acostuma trabalhar com aqueles atores que compreendam a linguagem dele. [...] (CARDOSO apud OROFINO, 2006, p. 120)

A forma de produção independente como o NGA trabalha, considerada irreverente e rebelde em relação à própria TV, por isso mesmo transgressora, conseguiu abertura na emissora carioca, certamente pela inovação na produção audiovisual brasileira pela qual o momento histórico do país vinha passando, as mudanças culturais, políticas e sociais também provocaram as mudanças mercadológicas. Para Maria Eduarda da Mota Rocha, há uma ligação intrínseca entre estes aspectos:

A dilatação do conceito de cultura, ao mesmo tempo em que torna possível uma mudança do ponto de vista da desigualdade na produção, distribuição e acesso aos bens culturais, é um grande desafio para qualquer política cultural, pois, abarcando a total produção simbólica dos seres humanos, o conceito antropológico de cultura como um “modo de vida” desenha um limite impossível para a intervenção. (ROCHA, 2013, p. 59)

O pioneirismo em articular a convergência de formatos midiáticos entre a televisão e o cinema propiciou resultados positivos para o NGA. A aposta da convergência da microssérie *O Auto da Compadecida* em longa-metragem foi o primeiro sucesso de bilheteria da Globo Filmes, coprodutora de cinema criada em 1998, integrante das Organizações Globo. Esse primeiro sucesso da Globo Filmes serviu para incentivar e promover o cinema nacional, o que Pedro Butcher chamou de “*blockbuster* nacional”. Ele diz que “a entrada da Globo Filmes no cenário audiovisual trouxe de volta a figura do *blockbuster* nacional e jogou alguns títulos nacionais nas alturas dos rankings de filmes mais vistos do ano, ao lado dos *blockbusters* norte-americanos” (BUTCHER, 2006, p. 86).

Por esses motivos, a estética de Guel Arraes acaba sendo um diferencial dentro da Rede Globo, pois partiu da formação de um Núcleo ainda no início da década de 1980 por diretores, atores, redatores e roteiristas, oriundos de diversos segmentos do panorama artístico-cultural, profissionais que de uma forma ou de outra acabam burlando alguns dos “padrões” Globo, e digo isso não no sentido de uma quebra de padrões de qualidade de

imagem e de produção, mas de uma ruptura no sentido de ideais, a qual foi definida como uma “ruptura autorizada”, já que a emissora encontrou no Núcleo Guel Arraes uma combinação de audiência, sucesso e popularidade.

4.2 – Não sei, só sei que foi assim...: Análise da representação masculina nos filmes *O Auto da Compadecida* e *em Lisbela e o Prisioneiro*

O paradoxo está no fato de que são as diferenças visíveis entre o corpo feminino e o corpo masculino que, sendo percebidas e construídas segundo os esquemas práticos da visão androcêntrica, tornam-se o penhor mais perfeitamente indiscutível de significações e valores que estão de acordo com os princípios desta visão: não é o falo (ou a falta de) que é o fundamento dessa visão de mundo, e sim é essa visão de mundo que, estando organizada segundo a divisão em gêneros relacionais, masculino e feminino, pode instituir o falo, constituído em símbolo de virilidade, de ponto de honra caracteristicamente masculino; e instituir a diferença entre os sexos, no sentido de gêneros construídos como duas essências sociais hierarquizadas (BOURDIEU, 2012, p. 32-33).

Se for certo que existe uma condição feminina como comumente ouvimos ressoar nos discursos feministas, provavelmente também existe uma “condição masculina”. Seja esta sustentada pela tradicional forma de pensar o homem como o sujeito que domina o feminino, seja pela associação a ele do uso da força e da brutalidade ou ainda pela assimilação quase que automática do masculino com coragem, força, bravura e virilidade.

Essa “condição masculina” foi incansavelmente repetida nos discursos familiares, médicos e sociais, o que levou o homem a incorporá-los, sob pena de punição de perda de sua própria condição viril. Regras de comportamento, atitudes e vocabulário foram disseminados entre eles desde a mais tenra infância, fazendo com que se tornassem homens viris, porque como bem disse Arnaud Baubérot “não se nasce viril, torna-se viril”. Esta condição da não inerência do gênero partiu do pensamento de Simone de Beauvoir (1949), que afirmava que “não se nasce mulher, torna-se mulher” e, anos mais tarde, Elisabeth Badinter vai percorrer o mesmo percurso de raciocínio, porém dessa vez com o gênero “oposto”, afirmando que “o homem não nasce homem, ele se torna homem” (BADINTER, 1993, p. 29).

Sendo assim, a virilidade seria um construto social e relacional ao feminino. Dessa forma é interessante analisar como foi estabelecida essa “condição masculina” em oposição ao “segundo sexo”, como Simone de Beauvoir nomeou as mulheres em sua obra de dois volumes, e a qual menciono como fonte de contraponto ao discurso masculino culturalmente construído, e onde pretendo observar que essa condição do “primeiro sexo” na região Nordeste acentua ainda mais as características atribuídas a este homem que por si só evoca virilidade. O cabra-macho nordestino seria visto, assim, como o reduto de virilidade em tempos de “crise das masculinidades”.

4.2.1 - “A condição masculina” e a masculina condição

O universo masculino, historicamente, foi colocado como reverso do universo feminino. Homens e mulheres são dispostos em lados opostos, ocasionando uma verdadeira “guerra dos sexos”. A fragilidade, a doçura, a sensatez, o recato e a obediência são tidos como virtudes femininas, e constituem-se como elementos de um processo de domesticação e submissão dos desejos e dos impulsos que a mulher possa sentir. Enquanto que, a coragem, a bravura, a virilidade e a agressividade são características “essencialmente” masculinas. Estão impregnadas no seu jeito de ser, na sua “natureza de homem”, e como bem salientava Simone de Beauvoir:

O rapaz reivindica suas tendências eróticas porque assume alegremente sua virilidade; nele o desejo sexual é agressivo, preensivo; êle vê nesse desejo uma afirmação de sua subjetividade e de sua transcendência; vangloria-se disso junto dos amigos; o sexo permanece para êle um duplo de que se orgulha; o impulso que o impele para a mulher é da mesma natureza do que o que o impele para o mundo, por isso nele se reconhece. Ao contrário, a vida sexual da menina sempre foi clandestina; quando seu erotismo se transforma e invade toda a carne, o mistério vira angústia: ela suporta a comoção como se se tratasse de uma doença vergonhosa; não é ativa: é um estado, e mesmo em imaginação não pode livrar-se dela mediante nenhuma decisão autônoma; não sonha com pegar, amassar, violentar: é espera e apelo; sente-se dependente; e em perigo na sua carne alienada. (BEAUVOIR, 1967,p. 60-61)

A comparação entre os modos de se portar entre homens e mulheres sempre serão pauta nos estudos de gênero, mesmo sendo os nossos, “outros tempos”, onde os tabus de outrora se rompem e estilhaçam como vidro. Todavia, em alguns lugares desse Brasil ainda é possível uma colagem dos cacos desses modos. Ainda é possível se pensar numa separação de

tarefas e de papéis argumentada na comparação entre as diferenças dos sexos. Uma inquietação comparativa que também deixou escapar Serge Gruzinski: “convém perguntar se o historiador pode escapar às fronteiras sem escolher a via da história comparada” (GRUZINSKI, 2003, p. 323).

Esta oposição dos sexos é importante para a compreensão dos gêneros. O masculino não existiria por si só, se a ele não fosse referido o feminino. A masculinidade, assim como a feminilidade, é um conjunto de práticas e discursos, modos de agir, maneiras de ser e sentir, que tem sua legitimação na sociedade.

Os estudos sobre gênero, sobretudo o feminino, despontaram na década de 60 do século passado, justamente por uma inquietação provocada pela definição dos papéis de ser homem e de ser mulher, questionando a visão biológica e social à qual a mulher estava vinculada e submetida: “A história como escritura desdobrada tem, então, a tripla tarefa de convocar o passado, que já não está num discurso no presente; mostrar as competências do historiador, dono das fontes; convencer o leitor” (CHARTIER, 2009, p. 15).

Em meados do século XX, a intelectual francesa Simone de Beauvoir escreveu um livro denominado *O segundo sexo*, o qual foi dividido em dois volumes, volume 1 - *Fatos e mitos* e volume 2 - *A experiência vivida*, no qual a autora, grande referência para os estudos de gênero e para o movimento feminista, buscou demonstrar que a condição feminina era uma condição culturalmente construída e não um pressuposto natural.

Os estudos sobre masculinidades são mais recentes, e os mais importantes datam do fim do século XX. Esse retardo se deve, sobretudo, à compreensão que se tinha de que o homem não necessitaria de que se escrevesse uma história sobre ele, já que seria como uma personagem extra-histórico, o qual nunca esteve na invisibilidade para o mundo, tal tiveram que enfrentar, por muito tempo, as mulheres. Teriam assim o seu próprio pressuposto natural. Por isso mesmo, o sociólogo Pierre Bourdieu afirma, em sua obra também clássica *A Dominação Masculina*:

Ser homem, no sentido de *vir*, implica um dever-ser, uma *virtus*, que se impõe sob a forma do “é evidente por si mesma”, sem discussão. Semelhante à nobreza, a honra – que se inscreveu no corpo sob forma de um conjunto de disposições aparentemente naturais, muitas vezes visíveis na maneira peculiar de se manter de pé, de aprumar o corpo, de erguer a cabeça, de uma atitude, uma postura, às quais corresponde uma maneira de pensar e de agir, um *éthos*, uma crença etc – governa o homem de honra independente de qualquer pressão externa. (BOURDIEU, 2012, p. 63; grifos do autor).

Portanto, “ser homem” seria como um fato dado, que existe por si só e que por isso é como a ordem “natural” da existência humana e assim, não necessitava ser contado ou

descrito, o que provocou seu silêncio na História. O que Beauvoir não disse foi que ao homem também se impõe uma condição culturalmente construída:

Persuadem a criança de que é por causa da superioridade dos meninos que exigem mais dela; para encorajá-la no caminho difícil que é o seu, insuflam-lhe o orgulho da virilidade; essa noção abstrata reveste para êle um aspecto concreto: encarna-se no pênis; não é espontaneamente que sente orgulho de seu pequeno sexo indolente; sente-o através da atitude dos que o cercam. Mães e avós perpetuam a tradição que assimila o falo à idéia de macho; seja porque lhe reconhecem o prestígio na gratidão amorosa ou na submissão, seja porque constitui para elas um revide reencontrá-lo na criança sob uma forma humilhada, o fato é que tratam o pênis infantil com uma complacência singular. (BEAUVOIR, 1967, p. 13)

Desde a infância, meninos recebem a difícil tarefa de “ser homem”. E nessa tarefa não podem demonstrar fraqueza e dor. Não podem chorar, é preciso “segurar as pontas” e fazer cargo de todas as situações que envolvam perigo, valentia, bravura, defendendo assim o postulado a qual pertencem: a virilidade. “É notadamente em seu seio (na família) que a criança interioriza a repartição tradicional das tarefas entre homens e mulheres” (BAUBÉROT, 2013, p. 191). “Menino engole o choro. Menino não chore. Você não é homem não?”. Quantas crianças do sexo masculino (aqui falo de sexo e não de gênero) não tiveram que ouvir e ainda ouvem coisas desse tipo de seus pais ou familiares? Desde muito pequenos são iniciados no seu papel viril, que devem cumprir com esplendor para não serem incluídos no grupo dos fracassados, ou seja, dos não homens.

O homem nordestino é uma miscigenação de discursos, identidades e práticas, sujeito formado a partir do mosaico cultural dos estados que constituem a região Nordeste do Brasil. Particularidades de cada “pedaço” regional que constituem formas de ser homem nordestino, com características próprias, muitas vezes unificadas pela mídia e representadas como uma verdade nacional. No entanto, discutir masculinidade no Nordeste, além de se constituir em um discurso amplo e regional, perpassa antes de tudo pelas implicações das práticas do meu próprio lugar social, pois “tal é a dupla função do lugar” (CHARTIER, 2009, p. 13), das minhas vivências e experiências em uma sociedade ainda muito arraigada a costumes tipicamente separatistas dos papéis do que é ser homem e ser mulher no Nordeste.

Uma sociedade onde a mulher tem, antes de tudo, que ser mãe e esposa: a ela pertence o espaço privado, enquanto que ao homem destina-se a vida pública, mesmo que agora isso se dê de forma mais tênue. A ele é permitido sair com os amigos, jogar futebol, beber cerveja, enfim, viver sem reprovações e culpas, ou seja, ao homem dispõem-se o espaço público, enquanto que a ela destina-se o recolhimento em seu lar, e mesmo que esta mulher trabalhe

fora de casa, ao retornar assume sua outra função: a de serviçal doméstica. Cabe a ela lavar a louça, arrumar a casa, fazer a comida, cuidar das crianças. Dessa forma, a vida segue, cumprindo o papel que pertence a cada um: “Quando o circuito virilidade-feminilidade se estabelece, nenhum desejo de mudança é concebível: é um circuito perfeito, fechado em si, definitivo” (BEAUVOIR, 1970, p. 261). Apesar do fato de mudanças consideráveis nesse circuito tenham ocorrido, ainda subsiste a divisão binária tradicional do papel homem e mulher, corroborando na repetição dos estereótipos da função que deva ser assumida por cada gênero, e que se acentuam sobretudo no Nordeste brasileiro.

4.2.2 - Uma (revira)volta da “condição masculina” e a masculina condição no Nordeste

O pensamento da condição imutável do papel do homem na sociedade começa a mudar a partir das transformações pelas quais as famílias vinham passando. As mudanças consistem principalmente nos novos papéis sociais aos quais os homens passam a encenar. Nesse sentido, conforme destaca Vigarello:

A modernidade se confronta, sobretudo, com outra evidência tornada mais sensível. A complexidade social, a diversidade dos papéis, a relativa automatização de alguns ambientes em relação a outros conduzindo a inventariar formas diferentes não obstante contemporâneas de virilidades (VIGARELLO, 2013, p. 14).

O homem deixou de ser exclusivamente o sujeito provedor financeiro do lar para agora aprender a cuidar também desse lar em outros sentidos, passando a dividir os espaços com as mulheres, ou até mesmo a ocupá-los privativamente. Homem que passa a cuidar dos filhos e da casa, a dividir as contas com a mulher, a fazer compras em supermercado, ou seja, a praticar atos que antes eram inerentes ao sexo feminino e impensáveis ao universo masculino.

Na pausa do silêncio, um grito atordoado desperta para essas novas práticas: Não teríamos mais um tipo masculino singular, mas precisamos entender que agora temos que falar em masculinidades. Uma pluralidade de ações, comportamentos e sensibilidades, as quais colocam em xeque a máxima de que “todo mundo sabe que homem não chora¹⁹”.

¹⁹ Verso da música *Homem não chora*, interpretada por Frejat.

Velhas certezas e novas dúvidas se encontram e provocam novos questionamentos, novos paradigmas. Por isso, convém remeter ao pensamento de Antoine Prost:

O vaivém permanente, entre passado e presente, assim como os diferentes momentos do passado, é a operação peculiar da história. Ela modela uma temporalidade própria, familiar, como se tratasse de um itinerário incessantemente percorrido, em uma floresta, com seus pontos de referência, suas passagens mais delicadas ou fáceis. Por estar imerso no tempo, o historiador coloca, de algum modo, à distância de seu trabalho, batizando-o com suas pesquisas, delimitando-o com seus pontos de referência e fornecendo-lhe uma estrutura (PROST, 2012, p.104).

Se essas mudanças no comportamento masculino causam, por si só, inquietudes entre os homens em um quadro geral, numa mudança sistemática de escala, ou seja, quando as olhamos num requadro específico, no caso do recorte da minha pesquisa, o Nordeste brasileiro, percebo que há uma relutância em aceitar de bom grado a existência de uma crise da masculinidade. E para Durval Muniz de Albuquerque Jr. a culpa desta crise se deve às mudanças trazidas pela modernidade:

Neste espaço, esta crise de um padrão de masculinidade, trazida pelas mudanças aceleradas proporcionadas pelo mundo moderno, sobretudo pela alteração do lugar ocupado pelas mulheres, pelos filhos e pela própria família, é vivida como uma crise mais aguda, pois abarcaria todos os aspectos da sociedade (ALBUQUERQUE JR., 2013, p. 209).

Quando pensamos no sujeito nordestino, logo imaginamos a figura que o consagrou no cenário nacional: o cabra-macho. Temático na representação de tantos filmes, novelas, minisséries, livros ou nos cordéis; sua representação é continuamente a de um sujeito valente e destemido, onde sua força e bravura quase sempre se associam com violência, daí, construímos a representação da figura do nordestino como um sujeito viril. Durval Muniz afirma que “a violência é neste discurso um componente da sociabilidade no Nordeste, uma característica da própria forma de ser do nordestino e, mais acentuadamente, um dos elementos que comporiam os atributos da masculinidade nesta região” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 175).

A valentia e a violência por vezes se imbricam, e por outras ganham aceitabilidade por parte da sociedade. Em algumas, inclusive, crimes em nome da honra podem ser socialmente/juridicamente repelidos, mas, “moralmente” aceitos. Parece inviável que em tempos como os que vivemos, que ainda um homem tome para si o direito de fazer justiça com as próprias mãos, seja por se sentir desonrado pela traição de sua esposa, seja por se sentir desafiado por alguém, e assim querer justiça por meio do derramamento de sangue do

outro. Tais ações nos remetem ao mítico tempo dos coronéis, onde valentia significava virtude e ser temido significava respeito. Quanto a isso, Durval Muniz assegura:

O Nordeste é uma sociedade onde a coragem, o destemor e a valentia pessoal ainda influenciariam no *status* social dos indivíduos, no respeito que este teria do grupo, daí a necessidade permanente de provar sua masculinidade, sua macheza, pela realização de atos ditos de coragem. (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 182)

Essa valentia deve ser validada por outros homens, como se existisse uma espécie de código de moralidade popular. Um conjunto de ações e reações comportamentais pertinentes ao universo masculino, que os definiriam como “homens verdadeiros”. Tudo isso incorrendo no castigo de serem remetidos e comparados com categorias, se assim posso chamar, associadas à feminilização da sociedade, como as “mulherzinhas”, as “bichas”, os “veados”, os “fracos” e os “delicados”:

Este homem viril no modo de se apresentar e em suas práticas – portanto não efeminado -, ativo, dominante, pode aspirar aos privilégios de gênero. Os outros, os que se distinguem por uma razão ou outra, por causa de sua aparência ou de seus gostos sexuais “pelos” homens, representam uma forma de insubmissão ao gênero, à opinião de sexo, e são simbolicamente excluídos do grupo dos homens por pertencer aos “outros”, o grupo dos dominados/as, formado pelas mulheres, crianças, e por todas as pessoas que não são os homens normais. (WELZER-LANG, 2004, p.121)

Portanto, nesse sentido, a virilidade seria uma construção relativa ao feminino, movida por uma espécie de medo contra ele, o que não obstante tornaria o próprio conceito de virilidade vulnerável à produção de signos associados ao masculino e, por vezes, dispostos em jogos de violência para reafirmar o enrudecimento desses sujeitos, como esclarece Parkison:

Masculinidade poderia ser ostentada para evocar admiração, assim como é feito com os títulos oficiais, sem uma intenção necessária de reação sexual. A exibição de comportamentos masculinos em algumas culturas foi interpretada como um articulador mais amplo dos papéis sociais do que simplesmente o gênero. (PARKINSON, 2011, p. 48).

Além da associação do homem viril com a força física e a firmeza moral, se junta a essas “qualidades” a potência sexual. O homem é medido também por suas conquistas, por sua capacidade de ter muitas mulheres. A emancipação das mulheres e sua relativa liberalização dos costumes e práticas sexuais trouxeram para este homem novas inquietações e obsessões para a manutenção dessa suposta virilidade que, por direito supostamente lhes pertence. O medo de “falhar” como homem é uma constante ameaça que os rodeia e os faz partir para novas buscas com finalidade de evitar a falha, seja por meios da medicina formal

ou popular, ou por aparelhos mecânicos que estão dispostos à venda no mercado, a fim de evitar o fracasso de sua (sagrada) potência. Jean-Jacques Courtine assegura, a esse respeito:

A concorrência masculina aumentou com o desejo de satisfazer parcerias que têm o direito, como todos, ao orgasmo; a difusão maciça da pornografia reforçou a obsessão erétil, ao mesmo tempo em que a excessiva medicalização das falhas contribuiu para difundir, com o mercado de próteses mecânicas e químicos, uma cultura de impotência (COURTINE, 2013, p. 10).

Nesse sentido a medicina representa um papel importante na definição de virilidade, associando-a ao desempenho sexual do indivíduo. É necessário ser máquina. É necessário não falhar nunca. Nesse aspecto, “o privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade” (BOURDIEU, 2012, p.64). Em várias partes do país, contudo mais acentuadamente no Norte e no Nordeste, se encontram nas feiras livres as conhecidas “garrafadas”, bebidas preparadas pela maceração de plantas medicinais em cachaça ou vinho branco e que prometem solucionar problemas relacionados a diversos males, dentre os quais um dos principais é a impotência sexual. O homem nordestino demonstra de várias maneiras a sua preocupação com a potência na relação sexual, e vemos isso por meio dos títulos que recebem essas milagrosas ervas, como “A Nova Garrafada Levanta o Velho” e nas promessas desses produtos para um bom desempenho sexual (Imagem 73).



Imagem 73 - Produtos encontrados nas feiras-livres que prometem “bom desempenho sexual” .

Trata-se de uma virilidade que, além de estar associada ao desempenho sexual, também se encontra assimilada à capacidade reprodutiva e à violência, esta que é praticada tanto para demonstrar o domínio sobre o sexo feminino, como também no seu poder de vingança em relação a qualquer afronta à honra ou quando este indivíduo se coloca sob a condição de protetor e responsável em resguardar a honra feminina: “A agressividade viril só se apresenta como um privilégio senhorial no seio de um sistema que por inteiro conspira em afirmar a soberania masculina” (BEAUVOIR, 1967, p. 496). Em um processo de militarização do sujeito o homem resguarda para si o dever da proteção de sua própria honra bem como da honra do lar, como se esta fosse uma missão militar, um dever a cumprir, além de representar o seu “papel social de macho”.

Compreendo que a “naturalização” no cinema do ser masculino/nordestino está estritamente relacionada aos signos associados ao Nordeste, em especial à sua paisagem, símbolo da seca e da aridez, espaço de resistência, de aspereza e de rudeza. São signos que vão se inserindo na sociedade e colaborando com a construção do imaginário popular, uma vez que “a compreensão de um filme e as formas de ver estão ligadas aos sistemas de classificação compartilhados entre a comunidade de espectadores e de realizadores; afinal, não se produz sem levar em consideração o público para o qual se dirige” (LUCAS, 2009, p. 113). Dentro desses sistemas de classificação percebo que alguns estereótipos são recorrentes e por vezes acabam assumindo uma imagem que se reflete no comportamento, dos indivíduos qualquer que seja seu sexo/gênero.

Para minha pesquisa as imagens que interessam são as que expressam a forma de ser homem no Nordeste. Por isso, observando a caracterização das personagens dos filmes *O Auto da Compadecida* (2000) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), principalmente a dos sujeitos masculinos, percebo que podemos classificar uma performance de comportamento dessas personagens e classificá-las em determinadas categorias, como o *nordestino viril*, o *herói*, o *contador de causos*, o *valentão*, o *homem traído* (o corno), o *bravo manso*, o *submisso*, o *migrante*, o *frouxo*, o *nordestino astuto* e nada mais representativo na cultura nordestina como a figura do *cabra-macho*, personalidades recorrentes em ambos os filmes analisados. A construção de um sujeito regional, onde se ressaltam suas características nas espacialidades, traz para a composição fílmica estereótipos recorrentes ao cinema nacional, mesmo que muitos destes já tenham sido incansavelmente debatidos e renegados, pois como destaca Maciel, a negação é riso que faz parte da Sétima Arte:

Ao lado do cinema que narra, sempre houve o que não narra. Sempre houve outros cinemas no cinema. O cinema reinventou a narrativa que havia no

teatro e no romance e as vanguardas se apropriaram do cinema de outra maneira, pesquisando a forma na luz e no movimento e, desde então, o cinema e sua máquina foram matéria da arte. (MACIEL, 2009, p.179)

O espaço imagético, através da produção de signos, contribui para a produção de identidades. Ele constrói representações e cria masculinidades por vezes tomadas como absolutas e reais, a partir de suas imagens e discursos. Essas mensagens linguísticas e visuais exercem sobre o espectador certo tipo de controle, contribuindo para a formação de identidades desses indivíduos. No seu historiar é necessário que o pesquisador esteja atento a este processo de identificação que a cultura cinematográfica pode despertar. O próprio Rüsen destaca, a este respeito:

A pesquisa histórica não é um fim em si mesmo, mas está determinada por critérios de constituição histórica (narrativa) de sentido, que orientam a pesquisa e que a conduzem, para além do trabalho com as fontes, à prática comunicativa do presente em que está em jogo a identidade histórica como fator da socialização humana. A pesquisa não está vinculada apenas externamente a essa comunicação formadora de identidade, não é apenas instrumentalizada por ela, mas insere-se nela por inteiro. Ela se transforma de pesquisa (e não poderia ser de outra forma) em historiografia. (RÜSEN, 2010, p.169)

Contudo, compreender como o público percebe essas mensagens que lhes são apresentadas é um aspecto importante para a análise histórica da percepção identitária da sociedade. Por isso é válido atentar para aquilo que Rancière coloca:

Essas imagens não remetem a nada além delas mesmas [...] não quer dizer que elas sejam, como se fala comumente, intransitivas. Significa que a alteridade entra na própria composição das imagens, mas também que essa alteridade depende de outra coisa, não das propriedades materiais do meio cinematográfico. (RANCIÈRE, 2012, p. 11).

Essa “outra coisa” de que nos fala o intelectual francês é a subjetividade de cada indivíduo, nossa percepção como sujeitos, que faz nos identificarmos ou não com aquilo que está sendo representado em tela. Quanto à formação de identidades, o cinema é um meio que influencia, estereotipa, renega e afirma sobretudo os modelos hegemônicos. Todavia, por vezes ele também (re)afirma os modelos e práticas minoritárias, mas o que o caracteriza intrinsecamente é que ele nos apresenta o que se constitui no convívio social e o representa, de forma que suas imagens possibilitem releituras e/ou reinterpretações da realidade, por isso mesmo o cinema provoca efeitos de reconhecimento e/ou renegação no cotidiano através de

suas representações. Claro que esse reconhecimento ou renegação também estão relacionados ao tempo histórico do sujeito, um tempo que pode modificar como essas imagens serão recebidas:

O olhar é sempre um exercício que se faz no presente. O objeto – a obra de arte – se presentifica no momento de minha ação; não importa o quão antiga ou nova ela seja. Ao olhar, invocamos tantas imagens guardadas na memória, estabelecemos redes e tecemos sentidos e significados. [...] Assim, a imagem cinematográfica, quando retomada, se configura em nosso tempo como um novo problema, pois o objeto se mantém constante através do tempo, mas as consciências não. Logo, as relações que são estabelecidas se modificam. (LUCAS, 2009, p. 117)

O cinema brasileiro por diversas vezes tem recorrido à temática nordestina em suas produções, obras em que são representados os aspectos “tipificados” da região, como a pobreza, a seca, a religiosidade, a política coronelística, a cultura nordestina, a culinária e a masculinidade, idealizada principalmente pela figura do “cabra-macho”. Nesses filmes o sujeito masculino é representado de forma peculiar, valente, destemido e viril, onde sua masculinidade é constantemente assimilada à força, até mesmo na covardia, quando o sujeito precisa fingir a sua valentia:

O processo de “fabricação” dos sujeitos é continuado e geralmente muito sutil, quase imperceptível. Antes de tentar percebê-lo pela leitura das leis ou dos decretos que instalam e regulam as instituições (...), nosso olhar deve se voltar especialmente para as práticas cotidianas em que se envolvem todos os sujeitos. São, pois, as práticas rotineiras e comuns, os gestos e as palavras banalizadas que precisam se tornar alvos de atenção renovada, de questionamentos e, em especial, de desconfiâncias. A tarefa mais urgente talvez seja exatamente essa, desconfiar do que é tomado como “natural”. (LOURO, 1997, p. 63)

Os discursos cinematográficos estão envoltos em relação de poder, especialmente o poder de reger condutas. O cinema sugere releituras de cotidianidade e nelas foram elegendo-se categorias e condutas que afirmam a identidade de ser “macho-nordestino”. Algumas dessas categorias são elaboradas na tentativa de enquadrá-los e defini-los, como destaca, Rilmara Galvão:

As imagens que se projetam nas telas de cinema nascem no convívio, são lançadas cotidianamente e nuançadas pelas representações imagéticas expressas na mídia. E considerando que quando visualizados os objetos e outras informações são interpretados conforme o repertório cumulativo de

experiências constata-se que, muito mais do que complementos imagéticos, os objetos em cena são envoltos de significação. (GALVÃO, 2010, p. 02)

Nos filmes analisados, em uma breve observação uma das coisas que me chamou a atenção foi o fato de ambos os elencos dos longas-metragens apresentarem, em sua maioria, personagens masculinos. Em *O Auto da Compadecida* (2000) das quinze personagens do filme, doze são homens, enquanto que em *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), das onze personagens, sete são homens. Uma predominância evidente de representação do masculino. Isso me leva a concordar com o que afirma Rancière:

É nesse sentido que a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer reconheçamos ou não a forma de personagens e espetáculos identificáveis. As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem. Um movimento de câmara antecipa um espetáculo e descobre outro, um pianista inicia uma frase musical “atrás” de uma tela escura. (RANCIÈRE, 2012, p. 15).

Sendo assim, essa predominância do gênero masculino me fez pensar em representações de comportamento que são visíveis nos dois filmes. Por meio de categorias abertas – pois são meramente ilustrativas e não taxativas – proponho a análise de algumas dessas personagens, salientando que ao se construir uma lista de categorias baseadas no comportamento de homens e mulheres, isso também significa que o masculino e o feminino já estão ordenados em categorias específicas, em um sistema de diferença simbólica onde contrastam lugares, os lugares do masculino e do feminino, o que me leva a pensar que a prática social é criadora e inventiva, mas não autônoma, já que “responde a situações particulares e é gerado dentro de estruturas definidas de relações sociais”²⁰ (CONNEL, 1995, p.06; tradução nossa). Portanto, a prática social existe em todos os segmentos da sociedade, basta optar por qual prisma quero/vou observá-la.

Contudo, é importante salientar que dentro do gênero há variações de comportamentos que ora se assemelham, ora se distanciam, por isso “reconhecer mais de um tipo de masculinidade é apenas um primeiro passo. Precisamos observar as relações entre elas”²¹ (CONNEL, 1995, p. 11; tradução nossa), e isso se justifica, justamente, porque me parece que

²⁰ “Responde a situaciones particulares y se genera dentro de estructuras definidas de relaciones sociales” (CONNEL, 1995, p. 06).

²¹ “Reconocer más de un tipo de masculinidad es sólo un primer paso. Tenemos que examinar las relaciones entre ellas (CONNEL, 1995, p. 11).

há uma hierarquia na maneira de “ser homem”, uma hierarquia estabelecida justamente pelo homem heterossexual, atlético, viril, valente, forte, bonito, alto. Essa exigência de padrão de “beleza helenística” é praticamente surreal para os homens em geral, e é por isso que “cedo ou tarde, a maioria dos homens compreende que está às voltas com um tipo masculino que não consegue concretizar” (BADINTER, 1993, p. 136). Pensando nessa hierarquia de tipos de representação das masculinidades chego à conclusão de que, no Nordeste, ela é encabeçada pela representação mesma do machão, o homem que não tem medo de enfrentar seus inimigos. Maria das Dores Honório a este respeito afirma:

Dentre as inúmeras masculinidades, haveria uma que seria considerada um ideal cultural de masculinidade, a hegemônica/dominante, e existiriam outras que manteriam relações de subordinação, aproximação ou de marginalização em relação a esta. Esse modelo “ideal” é um consenso vivido, centrado na heterossexualidade, que legitima uma forma de dominação em que o gênero marca ascendência ou subordinação e que se reproduz como um processo natural principalmente através do corpo. (HONÓRIO, 2009, p. 07)

A partir de agora busco analisar essas formas de representação do masculino, sejam elas “hegemônicas” ou “marginalizadas”, mas que estão presentes nas duas narrativas fílmicas. O *nordestino viril* seria aquele homem que se envolve com várias mulheres, e que “não nega fogo” a nenhuma delas, representados nos filmes pelos personagens de Chicó (*O Auto da Compadecida*) e de Leléu (*Lisbela e o Prisioneiro*). A virilidade, ou seja, a concentração no poder de conquista através do falo é incentivada ainda na infância, como Salientam Wang, Jablonski e Magalhães:

Seja como for, todo menino passa por um longo período de aprendizagem sobre o que se espera dele como representante do sexo masculino, gradativamente apresentado aos significados culturais, mais ou menos estereotipados, vinculados à sua constituição anatômica. Há, inegavelmente, inúmeros fatores que contribuem para que ocorram variações no plano individual, mas alguns pontos desse processo são comuns, mesmo quando se observam culturas bastante distintas. (WANG, JABLONSKI, MAGALHÕES, 2006, p. 56)

Na vida adulta, o homem é medido por sua capacidade de ter relações sexuais, medidora de sua potência física, pois o indivíduo viril deve sempre demonstrar vigor e predisposição para o sexo. Em *O Auto da Compadecida*, Chicó se envolve com Dora, a mulher do padeiro, e também com Rosinha, a filha do Coronel, simultaneamente (imagens 74 e 75, respectivamente). Como um conquistador do sertão e macho viril, arrebatou o coração das duas

únicas personagens femininas do filme que podem ser conquistadas, já que a terceira é a personagem da Compadecida.



Imagens 74 e 75 - As conquistas de Chicó: Dora e Rosinha.

Em *Lisbela e o Prisioneiro*, Leléu se envolve com muitas mulheres ao longo do filme. Devido a suas várias profissões, ele acaba percorrendo diversas cidades no interior do Nordeste, um verdadeiro conquistador, envolve-se com Inaura, uma mulher casada com o matador Frederico Evandro, e com Lisbela, filha do delegado da cidade e noiva de Douglas (Imagens 76 e 77, respectivamente).



Imagens 76 e 77 – As conquistas de Leléu: Inaura e Lisbela.

Em uma das muitas profissões e cidades em que passou, Leléu vendia um elixir que prometia acabar com a impotência sexual dos maridos. Muitas esposas compraram as garrafadas, no entanto a panaceia era inócua. Se sentindo lesadas pelo vendedor, as clientes foram reclamar com o vendedor, que ao ser questionado por Prazeres (Heloisa Perissé), uma das compradoras, sobre a ineficácia do produto, inicia o seguinte diálogo:

Prazeres: Você tem diploma de salafrário não é?

Leléu: Tenho, mas é falsificado.

Prazeres: Gaiato. Sua garrafada não serviu de nada, dei o frasco todinho, mas meu marido continua lá derrubado, todo mole.

Leléu: A senhora quer o seu dinheiro de volta ou a satisfação garantida? Eu prometo lhe indenizar pelo tempo desperdiçado, pelo dinheiro gasto e pelas esperanças perdidas.

Prazeres: Se depender do seu xarope...

Leléu: E eu lá preciso disso, meu elixir é a senhora.

Na sequência da cena, vemos Leléu recompensando várias mulheres que foram reclamar da impotência do produto vendido por ele. As cenas apresentavam um balde vermelho (imagem 78) onde caia um frasco do tal elixir, correspondente a cada uma das mulheres a quem Leléu fez questão de recompensar como uma demonstração de sua potência sexual. Depois disso a câmara dá um *close* nos rostos das mulheres, e as mostra deitando em sua cama e ele falando seus nomes em sequência: Prazeres – Toinha – Marilda – Doralice – Selma – Das Dores – Prazeres. Esta última, que também foi a primeira, fez questão de justificar o seu retorno para o vendedor: **Leléu:** “Oxe de novo?” **Dolores:** “Então... é por isso que meu nome é no plural”.



Imagem 78 - A virilidade de Leléu representada por meio das garrafas vazias devolvidas pelas mulheres insatisfeitas com o resultado do elixir em seus maridos.

A ideia do “homem de verdade” estabelece que ele deva demonstrar para si e para os demais, constantemente, provas de sua masculinidade, algo que já não é cobrado das mulheres. O peso da expressão “homem com H maiúsculo” acaba por trazer uma sobrecarga para o gênero masculino. E se ele não quiser arcar com esse sobrepeso? E se apenas desejar continuar sendo homem com h minúsculo? A sociedade dessa forma vai criando parâmetros de comparação que se transformam em reflexos de identidade, como salienta Saffioti:

O homem será considerado macho na medida em que for capaz de disfarçar, inibir, sufocar seus sentimentos. A educação de um verdadeiro macho inclui necessariamente a famosa ordem: “Homem (com H maiúsculo) não chora”. Quantos homens não tiveram que engolir as lágrimas diante da tristeza, da angústia, do luto, em nome dessa norma de conduta. (SAFFIOTI, 1987, p. 26)

O heroísmo também está representado nas duas obras. O *herói* nordestino, seja ele o sertanejo, o matuto, o cangaceiro ou o coronel, representa o sujeito destemido da região, acostumado a enfrentar os desafios, é aquele indivíduo que torna realidade o dito popular de “mamar em onça”, ou seja, é um homem corajoso. Leléu demonstrou isso quando salvou a vida – ainda que no momento não soubesse de quem se tratava – do seu inimigo, o matador Frederico Evandro, marido de Inaura (Imagens 79 e 80).



Imagens 79 e 80 – Leléu se entrepõe entre o boi e Frederico Evandro, agarrando o animal pelo chifre.

O diálogo da cena mostra o reconhecimento desse ato heroico por parte de Frederico, ao reconhecer que Leléu é um homem corajoso e que por isso mesmo ficará lhe devendo um favor em troca do fato de ele ter salvado sua vida:

Leléu: Boi e corno a gente derruba é pelo chifre, anh?

Frederico Evandro: você salvou a minha vida, porque eu morria, mas não corria daquele boi. Por Nossa Senhora da Conceição que eu não corria.

Frederico Evandro: Você me parece que é corajoso e sabido. É bom dever favor a um homem de coragem, porque quem tem coragem não gosta de viver pedindo ajuda, mas dever favor a um sabido é o mesmo que dormir de porta aberta.

Outra personagem comum na região Nordeste é o *contador de causos*, aquele sujeito que, por meio de histórias que muitas vezes parecem inacreditáveis, narra uma situação que pode variar entre um ato heróico ou o cômico. O personagem Chicó, com suas histórias mirabolantes, busca demonstrar o tamanho de sua coragem e valentia, mas quando

questionado sobre a veracidade dos *causos* por ele contados, a resposta é sempre seguida de uma jocosa frase: “Não sei, só sei que foi assim”. Chicó relata três *causos*, o cavalo bento, a morte do pirarucu e o papagaio benzedor (Imagens 81 e 82).



Imagens 81 e 82 – O *causo* do cavalo bento.

No episódio do *cavalo bento*, o loroteiro conta:

Chicó: Uma vez corremos atrás de uma garrota das seis da manhã as seis da tarde, sem parar nenhum momento. Comecei a correr da ribeira de Taperoá na Paraíba, pois quando vi já tava em Sergipe.

João Grilo: (risadas) em Sergipe? E o rio São Francisco Chicó?

Chicó: Você e sua mania de pergunta João Grilo.

João Grilo: É claro, eu tenho que saber como foi que você passou.

Chicó: Eu num disse que o cavalo era bento!

No episódio da morte do pirarucu, Chicó narra a fabulosa história de quando foi pescado por um peixe e arrastado por três dias e três noite até a morte do animal (imagens 83 e 84)



Imagens 83 e 84 – O *causo* a morte do pirarucu.

João Grilo: Já ouvi falar de homem que tem peixe, mas de peixe que tem homem é a primeira vez.

Chicó: Foi quando estive na Amazônia. Amarrei a corda no arpão em redor do corpo, de modo que estava com os braços sem movimento. Quando ferrei o bicho, ele deu um puxavante maior que eu caí no rio.

João Grilo: O bicho pescou você!

Chicó: Exatamente, o bicho me pescou. Para encurtar a história, o bicho me arrastou rio acima, três dias e três noites.

João Grilo: Três dias e três noites? E você não sentia fome não?

Chicó: Fome não, mas era uma vontade de fumar danada! Quando ele morreu aí é que eu pude acenar e vieram me soltar.

João Grilo: E você não estava com os braços amarrados Chicó?

Chicó: Na hora do aperto dá-se um jeito a tudo.

João Grilo: Mas que jeito você deu?

Chicó: Não sei, só sei que foi assim.

No último dos *causos* de Chicó, em uma conversa com Dora, deixa escapar que esteve em um seminário, onde teve um papagaio que sabia a Bíblia decorada (Imagens 85 e 86):



Imagens 85 e 86 – O *causo* do papagaio benzedor.

Chicó: como vai a senhora, já está mais consolada?

Dora: consolada? Como? Se além de perder minha cachorra ainda tive que gastar nove contos pra ela ser enterrada.

Chicó: E foi barato. A senhora pagou nove contos para um padre benzer um bicho, eu já vi pagarem 15 pra um bicho benzer uma pessoa.

Dora: Que bicho foi esse Chicó?

Chicó: Foi um papagaio que eu tive. Quando ele nasceu eu trabalhava num seminário. De tanto ouvir as aulas, ele sabia a Bíblia de cor. Depois eu fui morar num lugar que só tinha padre há mais de dez léguas de distância. O bicho é que costumava dispensar os sacramentos.

Dora: E que fim levou esse papagaio?

Chicó: Se converteu ao protestantismo. Ele foi viver em uma Igreja Batista lá em Glória de Goitá. Há uns dois anos soube que morreu de velhice.

Dora: Como morreu de velhice se você disse que viu ele nascer? Papagaio vive mais de 100 anos!

Chicó: Não sei. Só sei que foi assim!

O personagem de Chicó está sempre tentando chamar a atenção através de suas histórias, para seu incrível heroísmo. Percebo que o gosto das mulheres por homens valentes e machos, aqui utilizados não como sinônimos do gênero masculino, mas como indicador de braveza e coragem, é um dos recursos empregados para delinear esse homem viril. Afinal, “o objeto – a obra de arte – se presentifica no momento de minha ação; não importa o quão antiga ou nova ela seja. Ao olhar, invocamos tantas imagens guardadas na memória,

estabelecemos redes e tecemos sentidos e significados (LUCAS, 2009, p. 117). Isso pode ser explicado pelo discurso forjado por uma das próprias mulheres do filme: Dora está sempre repetindo para os seus amantes que “adora um homem brabo” e pedindo que eles respondam à pergunta sobre “quem é que manda aqui?”. A resposta dos seus amantes é sempre a mesma, “quem manda aqui sou eu”. No entanto ao invés de reforçar o papel da virilidade desse home, Dora na verdade desconstrói a virilidade da figura masculina.

Outras demonstrações de valentia são as do Cabo Setenta e de Vicentão (imagem 87), embora o final dos personagens desconstrua essa imagem, quando ocorre o episódio da prova de valentia pedida por Rosinha a Chicó como condição para aceitá-lo como pretendente a namorado. Leléu e Frederico Evandro também demonstram valentia, Frederico enfrenta a polícia sem nenhum tipo de intimidação (imagem 88), enquanto Leléu também não se reprime com o fato de Lisbela estar noiva de Douglas e tentar conquistá-la e de que o pai da moça seja a autoridade policial de Vitória de Santo Antão. Dessa forma *o valentão* também pode ser tomado como uma das categorias das masculinidades.



Imagens 87 e 88 - os valentes Cabo Setenta, Vicentão e Frederico Evandro.

Em *Lisbela e o Prisioneiro*, apesar de o ambiente do filme ser marcado por uma transição de um espaço mais arcaico para o moderno, o que podemos constatar pela presença do cinema que chega a Vitória de Santo Antão, isso não impede que deparemos com costumes considerados tipicamente arcaicos, mas que apesar do tempo ainda são encontrados em alguns lugares da região e estão impregnados nos meios sociais das histórias, como a preservação da honra, no caso do Frederico Evandro, que ao ter sua honra de macho “manchada” deseja lavá-la com o sangue do traidor ou mesmo com o da sua esposa (imagens 89 e 90). É preciso observar que “o homem violento é induzido a considerar seu próprio corpo como uma ferramenta, uma máquina ou mesmo uma arma, podendo ser usada para enfrentar e para

agredir seus adversários que passam, também, a ser considerados como meros objetos” (BORIS; BLOC&TEÓFILO, 2012, p. 24).



Imagens 89 e 90 – O encontro de Evandro e Inaura após a traição dela.

Frederico indaga Inaura sobre seu paradeiro e a escuta confessar que esteve atrás de Leléu durante todo o tempo, e que não importa se ele a mate, porque sem Leléu sua vida já não tem sentido. Ao ser cobrada por explicações ela rebate: “explicar o que? Paixão não se explica”. Em um diálogo entre eles fica clara a intenção de Frederico de cometer um crime passionai, como já destacamos:

Frederico Evandro: Onde você esteve esse tempo todo?

Inaura: Atrás de Leléu, ora pinoia! Não entendeu ainda não?

Frederico Evandro: Ainda não, mas vou lhe sangrar bem devagarinho enquanto você me explica.

Inaura: Morrer ligeiro ou devagar pra mim dá no mesmo.

A noção de lealdade também é ressaltada em ambas as obras. Homem que é homem deve honrar seus compromissos, por isso o homem de palavra é um homem de caráter. Em *Lisbela*, Frederico Evandro ficou em gratidão com Leléu por este ter salvo sua vida, Leléu pede em troca que ele mate seu principal inimigo, no caso, ele mesmo. No momento, os dois não se reconhecem, no entanto quando isso acontece, Leléu exige que Frederico honre sua palavra, ele diz que o fará, mas que prometeu acabar com o amante de sua esposa primeiro, então matará Leléu e em seguida se matará. Essa conduta está ligada a um código de honra psicológico, relacionada ao poder, como destaca Milena dos Santos Jesus:

Certamente, é fato que a masculinidade atua nos campos discursivos como uma estrutura de poder, formadora da psique dos agentes. Nesse contexto, a masculinidade possui uma formação histórica, ideológica e identitária que fundamenta valores, antecipa comportamentos e certos tipos estéticos. (JESUS, 2010, p.03)

Já em *O Auto da Compadecida*, Severino de Aracajú, ao executar as vítimas que estão presas na igreja da cidade, pede que estas se retirem do local: “tenham a bondade de sair pra fora que Severino de Aracajú não mata ninguém na Igreja”. O cangaceiro também menciona o fato de lealdade, quando João Grilo arma um plano para enganá-lo, entregando-lhe uma suposta gaita benta pelo padre Cícero que tinha o poder de reviver os mortos. No diálogo, Severino deixa escapar um pouco de seu senso de justiça, o que nos leva a pensar que, embora, tanto Frederico quanto Severino fossem criminosos impiedosos, eles também tinham um código de conduta a seguir:

Severino: João me dê essa gaita!

João: Então me solte e solte Chicó.

Severino: Não pode ser João, eu matei o padeiro, a mulher, o bispo e o padre, e eles morreram esperando por você, se eu não matar, eles vêm de noite me perseguir porque será uma injustiça com eles.

As personagens demonstraram dessa forma, que um homem deve honrar sua palavra e suas atitudes, características que ainda marcam e demarcam os contornos da região. Por essa diversidade de comportamento é que, dentro deste espaço cinematográfico, permeiam “categorias” de masculinidades que acabam por classificar o homem nordestino. Para Durval Muniz de Albuquerque Jr., essa identidade tem suas peculiaridades:

O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos; um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise; um ser viril, capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava. (ALBUQUERQUE JR., 2013, p. 162)

Para o homem, a sombra da traição é um fantasma que ronda e percorre todas as regiões do país. No entanto, no Nordeste o *homem traído* carrega um peso que parece ainda maior: ser “corno” é uma marca que deixa um rastro de desprestígio em sua virilidade, que o torna frágil e vulnerável perante os outros homens. Dora traiu Eurico com Vicentão e durante o episódio de invasão de Taperoá pelos cangaceiros, ela tentou se oferecer, na frente de seu próprio marido, para Severino de Aracajú, na tentativa de salvar sua vida. Este a rechaçou e ainda a repreendeu que aquilo não era coisa que uma mulher casada fizesse, e que para esse tipo de atitude costumava aplicar represálias. Também se ofereceu para Cabo Setenta e Chicó. A esse respeito, o próprio Guel Arraes destaca, nos extras do DVD:

Como os personagens picarescos não tem histórias de amor, foi acrescentado ao perfil de Chicó um lado romântico. Na peça há apenas a sugestão que ele tem um caso com Dora, a mulher do padeiro, enquanto no filme ele tem esse envolvimento e também se apaixona por Rosinha, a filha do major²².

Nas imagens abaixo (Imagens 91, 92 e 93), vemos Dora com Chicó, com Vicentão e com o Cabo Setenta. No fragmento do texto, vemos o diálogo de sua insinuação para Chicó, e a frase em que ele observa essa assiduidade de Dora para a traição: “Danou-se, que com a senhora a gente bota e leva chifre ao mesmo tempo”.



Imagens 91, 92 e 93- Dora com os seus amantes, Chicó e Vicentão e sua insinuação para o Cabo Setenta em frente ao marido.

Dora: Ai Chicó, eu me sinto tão sozinha depois que minha cachorrinha morreu.

Chicó: Carece de a senhora arrumar outro bichim de estimação.

Dora: E o que você sugere?

Chicó: Ah, canário é bom para alegrar.

Dora: Eu quero um bichinho maior que a minha solidão é muito grande.

Chicó: Ah, uma lebre, um preá.

Dora: Maior!

Chicó: Um cachorro, um cabrito.

Dora: Maior, maior!

Chicó: Parece que eu tô entendendo!

Dora: E vai ficar parado aí é?

Chicó: E se seu Eurico chegar?

Dora: Oxe tá com medo?

Chicó: Medo eu? Agarro ele pelo chifre, rodo, rodo e sacudo pra cima.

Dora: Sacode mesmo?

Chicó: Sacudo!

Dora: Ai, que eu adoro um homem brabo, repete!

Em *Lisbela e o Prisioneiro* temos duas traições, ambas envolvendo Leléu. Na primeira, Frederico Evandro estava viajando “a trabalho”, e quando voltou encontrou sua

²²LISBELA E O PRISIONEIRO. Direção: Guel Arraes. São Paulo: Twentieth Century Fox., 2003. DVD (106mi): Ntsc, son, color – extras (Guel Arraes).

esposa com um amante em seu quarto. Tentou capturá-lo, mas ele escapou, restando apenas um cartaz de Leléu vestido de Jesus Cristo, papel que ele representou na Paixão de Cristo em uma das cidades por onde passou (Imagem 94). Frederico passou então a procurá-lo para matá-lo e dessa forma lavar sua honra. Douglas também passa pela experiência de ser corneado por Lisbela. Sentindo-se preocupado com isso, resolve ter uma conversa, baseada em tensões e contradições, com o futuro sogro (Imagem 95), mas claro, contando a história a partir de uma terceira pessoa, afinal, o corno sempre nos é alheio, porque o corno é sempre o outro.

Douglas: Tenente, eu tava precisando levar um papo com o senhor, é sobre uma parada que aconteceu comigo... (pigarrea) com um amigo. Que acha que foi corno.

Tenente Guedes: Às suas ordens Douglas. Salientando que eu tenho apenas um conhecimento teórico do assunto.

Cabo Citonho: Nessa matéria prefiro ser ignorante.

Tenente Guedes: E eu pra corno sou vacinado.

Douglas: O senhor acha que um homem pode ser corno antes de casar?

Tenente Guedes: Pode acontecer. É o chamado corno precoce. Tem o corno até depois de enviudar. É o corno tardio.

Douglas: É... Dor de cotovelo é a pior coisa que existe... Dizem.

Cabo Citonho: Pior que ser corno é ouvir os comentários.

Douglas: Mas e se ninguém ficar sabendo? Tem problema assim mesmo?

Tenente Guedes: Geralmente é o contrário que acontece. Todo mundo sabe e o interessado é sempre o último a saber.

Douglas: E quando o cara descobre? o que ele tem que fazer?

Tenente Guedes: Depende da categoria de corno em que ele se enquadra. Tem o corno ateu, que é aquele que sabe mais não acredita. Tem o manso, que sabe, mas não reage. Tem até o corno convencido, que o cabra que tem orgulho de ser.

Cabo Citonho: Danou-se. Tem mais tipo de corno do que santo no calendário.

Douglas: Mas o que é que o senhor acha que um homem deve fazer quando descobre que foi corneado?

Tenente Guedes: Tem que matar o cabra que o enfeitou.

Douglas: E se o mané não tiver coragem de matar?

Tenente Guedes: Ih, essa é a pior qualidade de corno que tem. É o corno frouxo. Aí o sujeito tem que contratar um cabra macho para executar o serviço.



Imagens 94 e 95 – Frederico flagra Leléu em seu quarto e Douglas, preocupado com o chifre, tem uma conversa sobre cornos com o futuro sogro.

O *cabra-macho* seria aquela figura do homem temido por todos, com traços de grosseria e que costuma impor sua autoridade aos demais. Institui-se como um símbolo de ordem imposta sobre a disseminação do medo e do respeito. Nesta categoria de masculinidade destacamos o Major Antônio Moraes (Imagens 96 e 97), que concentra sob a égide de sua figura as tradições patriarcais ruralistas, traços do coronelismo tão marcante na região.



Imagens 96 e 97 – Major Antônio Moraes demonstra toda sua imponente e autoridade diante de João Grilo e de Padre João.

Também se encontra nessa categoria o matador Frederico Evandro (Imagem 98), em uma das cenas em que conversa com Douglas, referindo-se ao lugar onde nasceu afirmou que “Boa Vista é um lugar muito macho. Nem todo mundo se agrada. Basta dizer que lá só se usa gravata preta [...] porque alguém sempre tá de luto por algum parente que morreu na faca” (LISBELA E O PRISIONEIRO, 2003). Severino de Aracajú (Imagem 99) também não se intimida diante de ninguém, o cangaceiro era temido pelas mortes que cometia e pelos saques que realizava. Invadiu Taperoá e matou o padre, o bispo, o padeiro e sua esposa. A “peixeira” ou o revólver são elementos integrantes associados à figura do cabra-macho, sempre ao alcance de sua bainha, como instrumento de ataque e defesa às ofensas.



Imagens 98 e 99 – O matador Frederico Evandro faz questão de repetir que é alagoano e macho, como se essas informações se auto completassem. Severino de Aracajú era temido no sertão da Paraíba, realizando saques e matando pessoas.

O *bravo-manso* aparece em contraste ao cabra-macho. Incluem-se nela Vicentão e Cabo Setenta, no episódio em que João Grilo marca um suposto duelo entre cada um deles e Chicó (Imagens 100, 101e 102), com o intuito de que, o que saísse vencedor ganharia o amor de Rosinha, eles aceitam, mas, ao descobrirem na hora do encontro que se desafiariam entre si, fogem de medo.



Imagens 100, 101 e 102- O “Truelo”, um duelo de três.

Outra categoria diz respeito ao homem *submisso*, aquele que é conhecido como “o mandado pela mulher”. Eurico se encontra nesta categoria (Imagens 103 e 104), este, por muitas vezes exhibe uma postura de machão, mas no seu interior morre de medo de enfrentar situações de perigo, tenta domar a mulher, mas acaba domado por ela.



Imagens 103 e 104- Eurico é um homem mandado pela esposa, Dora.

O filme retrata de forma cômica essa relação entre o casal, onde a posição de submissa que a mulher geralmente representa é invertida, pois apesar de Eurico se colocar no papel do marido que manda na mulher, na verdade é Dora quem dita às regras da casa. O que se pode observar nessa relação é uma inversão do status quo:

A ideia de que é da natureza do homem ser o “chefe” e ter o poder impõe para eles a necessidade de “controlar” a família, a mulher, os filhos. Essa forma de compreender a masculinidade vem do patriarcado que embora, tenha vigorado em outro momento histórico, se reproduz nos dias atuais de outra maneira. (CARMO, 2010, p. 5)

Logo no início do filme, no episódio do enterro da cachorra, temos uma discussão entre o padre João e Dora, que deixa claro quem é que manda na casa de Eurico, que assume a função de apenas repetidor das palavras e decisões da esposa:

Padre: não, não benzo e acabou-se. Eu não estou preparado para fazer essas coisas assim de repente. Sem pensar não.

Dora: (Furiosa) Quer dizer, que quando era pra benzer a cachorra do major, já estava tudo pensado, para benzer a minha é essa complicação! Olhe que o meu marido é presidente e sócio benfeitor da Irmandade das Almas! E eu vou pedir a demissão dele!

Eurico: Vai pedir a minha demissão!

Dora: E de hoje em diante não me sai lá de casa nem um pão para a Irmandade!

Eurico: Nem um pão!

Dora: E olhe que os pães que vêm para aqui são de graça!

Eurico: São de graça!

Dora: E olhe que as obras da igreja é ele que está custeando!

Eurico: Sou que estou custeando.

Padre: que é isso, que é isso?

Dora: que é isso? É a voz da verdade padre João. Agora o senhor vai ficar sabendo quem é a mulher do padreiro!

João Grilo: Ai, ai, ai, e a senhora o que é do padreiro?

Dora: A vaca....

Chicó: A Vaca?!

Dora: A vaca que eu mandei para cá pra fornecer leite ao vigário, tem que ser devolvida hoje mesmo.

Eurico: Hoje mesmo

Padre: Mas até a vaca?

João Grilo: A vaca também é demais.

A dependência emocional do padeiro Eurico em relação a Dora é perceptível. Mas apesar da traição da esposa, na hora de morrer fuzilados pelo capanga de Severino de Aracajú, optaram por morrer abraçados, alvejados com uma única bala, o que nos leva a entender que Dora foi perdoada por suas traições. Muitos estudiosos do gênero afirmam que as mudanças no comportamento masculino se devem ao fato do avanço das conquistas femininas:

Diante desse cenário simultaneamente promissor e caótico, a imagem do homem perdido e amedrontado poderia ser apenas mais uma num universo habitado por subjetividades fragmentárias, instáveis e voláteis. Nesse sentido, a crença de que o motivo principal da insegurança masculina seja a independência feminina parece um reducionismo pueril. No entanto, para melhor entendermos os limites e possibilidades do que hoje conhecemos como crise masculina, será preciso transcorrer mais tempo. Só a partir do distanciamento histórico será possível produzir interpretações mais abrangentes e menos parciais das transformações em andamento. Contemporâneos que somos do fenômeno, devemos nos contentar, por enquanto, com levantamentos iniciais de seus principais aspectos, aos olhos de hoje, o que evitaria conclusões precipitadas e julgamentos preconcebidos, que podem, por sua vez, levar à formação de novos estereótipos, substituindo ou complementando os inúmeros já existentes. (WANG, JABLONSKI, MAGALHÕES, 2006, p. 62)

Na categoria *o migrante* está Douglas (imagens 103 e 104), um pernambucano com sotaque carioca, noivo de Lisbela. A masculinidade nordestina também é colocada em oposição à masculinidade do Sudeste do país. Em uma conversa Frederico Evandro pergunta a Douglas: “e porque você não fala que nem homem?”. O jovem explica que é porque passou um tempo no Rio de Janeiro, então Frederico replica “Isso é terra de frouxo. Sei de um camarada que criava lá onça. A onça ficou tão avacalhada que bebia leite num pires, feito gato”. Para se justificar, Douglas diz que no Rio de Janeiro “o povo é manso por causa da praia”. É algo comum na região essa captação de sotaque do Sudeste do país, o que por vezes torna-se alvo de chacotas entre os conterrâneos, como acontece com Douglas, que apenas na hora de perigo apela para o seu bom “nordestinês”.



Imagens 105 e 106- Douglas é o migrante metido a “carioca”.

A categoria do *Frouxo* muitas vezes perpassa pela do valentão. Isso acontece porque todo frouxo é antes de tudo um falso valente. Alguém que não tem coragem de assumir os seus medos, mas que geralmente na hora do “pra valer” demonstra todos os seus receios. Como estas classificações cruzam-se entre si, encontrei várias personagens se movimentando em mais de uma categoria, e é nela que temos o maior número de papéis.

Chicó é um frouxo assumido, que apesar de em determinados momentos tentar esboçar valentia, está convicto da sua covardia. Em uma conversa com João Grilo deixa isso transparecer, e na missa faz uma pequena oração pedindo por uma morte rápida durante o duelo marcado com Vicentão e Cabo Setenta na praça da cidade ou quando teve que enfrentar Severino de Aracaju cara a cara (Imagens 105 e 106).

João Grilo: Tá tudo marcado, de sete horas na saída da missa a gente vai botar aqueles valentões pra correr.

Chicó: Ô Grilo você esqueceu que eu sou frouxo?

João Grilo: Eles são mais frouxos que você.

Chicó: Quer me humilhar é? Pois fique sabendo que ninguém é mais frouxo do que eu aqui em Taperoá. Eu sou frouxo, mas não sou burro, eles vão é me matar.

Chicó: Que as lapadas não doam muito, que a faca de Vicentão entre macia no meu bucho vazio. E que as balas do cabo Setenta me matem de uma vez pra eu ter uma morte bem rápida.



Imagens 107 e 108– Chicó faz uma oração na igreja para ter uma morte rápida durante o duelo em que iria enfrentar Cabo Setenta e Vicentão. Em outro momento do filme, Chicó enfrenta Severino de Aracaju depois de uma das armações de João Grilo.

Padre João também está nesta categoria, sobretudo quando tem que tratar de algum assunto com o bispo, fato que o deixa nervoso. Na cena da invasão da cidade pelos cangaceiros, quando Severino está dando as ordens para executar seus prisioneiros, o padre e o bispo discutem sobre quem deveria ser morto primeiro. Ao ouvir um disparo se agarram a Severino que fala “sinhô bispo, seja homem, dê um exemplo aqui ao seu secretário que está em tempo de se acabar de medo”, saem para o paredão de execução tremendo e Severino completa “e vocês dois sustentem as pernas. Que vergonha! chega dá desgosto de matar uns homens desses” (Imagens 109 e 110). Outra situação que deixava o Padre com medo era quando tinha que tratar algo com o major Antônio Moraes, pois costumava ficar muito tenso (imagem 111). No diálogo a seguir temos uma observação de João Grilo:



Imagens 109 e 110 e 111 - Padre João e o Bispo se assustam quando ouvem um tiro e Padre João treme cada vez que está diante do major Antônio Moraes.

Chicó: Que invenção foi essa de dizer que o cachorro era do Major?

João Grilo: Era o único jeito de fazer com que o padre benzesse, tem medo da riqueza do Major. Não viu a diferença? Antes era “Que maluquice que besteira!”, agora “não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!”

Uma das cenas mais simbólicas do homem frouxo é quando os dois valentões da cidade são obrigados a se enfrentar em uma armação de João Grilo e Chicó que pôs os dois cabras mais valentes de Taperoá para correr (Imagens 112, 113 e 114).



Imagens 112, 113 e 114– Os dois valentões da cidade demonstraram que são frouxos na hora do duelo.

Vicentão: Então Chicó? Marcaste comigo ou foi com ele rapaz?

Chicó: Marcaste foi com os dois. Mas, foi só pra dar um recado de dona rosinha. Ela tá ali e mandou dizer que adorou as jóias que os senhores mandaram pra ela e que vai usar o presente daquele que sair vencedor de um duelo.

Cabo Setenta: Aí o caso merece reflexão;

Chicó: está com medo seu Cabo?

Cabo Setenta: Oxente cabra, que medo de que? Tu já visse autoridade ter medo?

Chicó: Está preparado seu Vicentão?

Vicentão: Mais agora? Vai assustar dona Rosinha

Chicó: que isso , ela tá doida pra ver um homem furado de bala. Botando os bofes pra fora.

Vendo tudo de fora da cena estão Rosinha e João Grilo. Quando Rosinha lhe pergunta:

Rosinha: E agora?

João Grilo: Chicó começa a contar e os cabra vão andando. Quando ouvirem já, se viram e atiram.

Rosinha: Mas Chicó nem armado está.

João Grilo: Pra quê? Revolver é coisa de frouxo.

Em *Lisbela e o Prisioneiro* na categoria de frouxo temos o Cabo Citonho e Douglas (Imagens 115, 116 e 117), sempre pressionados pela imponente presença de Frederico Evandro. O Cabo Citonho, apesar da farda de policial, era sempre o motivo de piadas dos demais, enquanto Douglas tentava aparentar valentia, mas não tinha coragem de enfrentar Leléu pela traição de Lisbela.



Imagens 115, 116 e 117 - Frederico Evandro abaixa as calças de cabo Citonho no meio da rua, e também pega de jeito Douglas em um bar.

E finalmente temos a categoria *astuto*, aquele que utiliza de suas artimanhas para sobreviver. Nela se enquadram João Grilo e Leléu. João Grilo é o típico matuto esperto e sempre tem algum plano em mente para conseguir algum dinheiro (imagens 118 e 119). Matheus Nachtergaele, que interpretou o seu personagem, afirmou que “o que eu quis e não se se consegui, foi fazer com que o João Grilo pareça desprovido de qualquer qualidade, tanto intelectual quanto física, mas que na verdade fosse mais esperto e com mais condições de sobreviver que todos os outros personagens”²³.



Imagens 118 e 119- João Grilo acompanha o velório da cachorra e logo em seguida paga ao padre o dinheiro prometido pelo enterro da cachorra em latim

²³ (LISBELA E O PRISIONEIRO. Direção: Guel Arraes. São Paulo: Twentieth Century Fox., 2003. DVD (106mi): Ntsc, son, color - extras).

Simbolizando o sertanejo que tem como seus grandes obstáculos a fome e a miséria, João Grilo é, nas palavras da Compadecida (Fernanda Montenegro), “um sertanejo forte e cheio de fê”, imagem de nordestino bastante difundida pela mídia. João Grilo não se envolve sentimentalmente com ninguém, apenas é destacada a sua astúcia em aplicar pequenos golpes como forma de obter vantagens e garantir a sua sobrevivência (imagens 120 e 121).



Imagens 120 e 121– João Grilo planeja o casamento de Rosinha e Chicó para ficar com a porquinha que deixou sua tataravó. Ele e Chicó buscam trabalho na padaria de Eurico.

Uma demonstração dessa inteligência é o diálogo onde João Grilo e Leléu buscam emprego na padaria de Eurico, por meio das palavras João consegue enrolar o padeiro fazendo com que ele pague um salário para cada um deles:

Chicó: Quanto que o senhor paga?

Eurico: Eu estou fazendo o favor de lhe ajudar, você quer mais o quê?

Chicó: E quanto é o salário?

Dora: O emprego é seu!

Eurico: O salário é pouco, mas, em compensação o serviço é muito.

João Grilo: Serviço muito tem que ter dois ajudantes.

Eurico: Só se for pelo preço de um.

João Grilo: E quanto é o preço de um?

Eurico: (olhando para esposa meio perdido) Quanto é?

Dora: Cinco tostões.

João Grilo: Cinco tostões tá bom pra tu Chicó?

Chicó: Pra mim tá.

João Grilo: Então vamos fazer estas contas. Chicó trabalha por dois e ganha cinco tostões que é o preço de um.

Chicó: E eu vou dar conta de tudo sozinho é?

João Grilo: Claro que não, mas da metade tu dá conta não é?

Chicó: da metade vá lá.

João Grilo: Está arranjado. Eu trabalho por dois, ganho o preço de um e dou conta da outra metade.

Eurico: Nada disso, eu falei dois pelo preço de um.

João Grilo: Mas o senhor tá ganhando quatro pelo preço de dois. Ia dá no mesmo patrão.

Eurico: E é, é?

Dora: É. Não sabe fazer conta?

Eurico: então tá fechado.

Já em *Lisbela e o Prisioneiro* Leléu utiliza sua esperteza nos negócios a que se dedica, assumindo uma nova identidade e nova atividade profissional a cada cidade por que passava. Dessa forma, ele ganhava o dinheiro para a sobrevivência e ainda conquistava diversas mulheres no caminho. Em Paudalho, Leléu era Manoel Felício, conhecido como Mané Gostoso, um vendedor de elixir que prometia a cura da impotência sexual (Imagens 122, 1213 e 124):

Povo de Paudalho, onde há vida, há esperança. E o que eu trago aqui dentro desse carro não é milagre, não é macumba, não é catimbó. Não vacina contra sogra, não combate praga de madrinha. Ele não dá cabelo a careca, braço a cotó, nem vergonha a quem não tem. A mercadoria que tenho para oferecer não cura todos os males, mas só um: o mal de amor. Não dá jeito em todas as doenças, mas apenas em uma: a fraqueza do homem. Não alivia todas as dores, mas acaba com a pior delas que é a dor de corno. [...] Agora eu vou botar a venda por uma módica quantia, a mais nova invenção da ciência farmacêutica terapêutica e laboratória²⁴.



Imagens 122, 123 e 124– Leléu chega a cidade de Paudalho como vendedor de garrafadas para cura da impotência sexual

Em Boa Vista, Leléu era um artista de teatro chamado Patrick Mendel (imagens 125 e 126), que encenava a peça a Paixão de Cristo em praça pública, seus negócios por lá não deram muito certo devido a seu envolvimento com Inaura, e do flagrante do marido sobre os adúlteros. Leléu teve que deixar a cidade fugindo de Frederico, que passou a persegui-lo daí em diante. Sua apresentação na cidade se deu da seguinte forma:

Povo de Boa Vista, essa vida é um vale de lágrimas. Mas o remédio que eu ofereço a vocês traz a esperança de uma vida eterna. O que tenho aqui para lhes oferecer não alivia dores do corpo e sim as aflições do espírito. Não serve para limpar o seu sangue, mas purificar sua alma. Não promove a cura,

²⁴ Apresentação de Leléu na chegada a cidade de Paudalho.

mas oferece a salvação. Hoje à noite vocês alcançarão a graça divina assistindo ao magnífico espetáculo “A Paixão de Cristo” com o afamado artista Patrick Mendel no papel de Jesus²⁵.



Imagens 125 e 126 – O “afamado” artista Patrick Mendel no papel de Jesus Cristo e o seu encontro com Inaura.

Na cidade seguinte, Rosarinho, Leléu é um vidente chamado professor Zocrã, um homem “entendido” em várias áreas dos segredos do universo, que dá consultas espirituais em um consultório improvisado no meio da rua (Imagens 127 e 128):

Povo de Rosarinho, o futuro a deus pertence mais as ciências podem desvendá-lo. Faça sua consulta com o professor Zocrã através da grafologia, da telepatia, da cartomancia e da numerologia, que são ciências baseadas em sua própria psicometria individual. (apresentação de Leléu na chegada a cidade de Rosarinho)



Imagens 127 e 128– O professor Zocrã chega à cidade de Rosarinho e atende a população numa espécie de consultório criado no meio da rua.

O próximo destino é a cidade de Nazaré da Mata, onde Chicó foi um trapezista que se apresentava de olhos vendados, chamado Ramon Gonzalez (imagens 129 e 130). O anúncio do espetáculo dizia “povo de Nazaré da Mata, tristezas não pagam dívidas. Venham se

²⁵ Apresentação de Leléu na chegada a cidade de Boa Vista.

divertir com Ramon Gonzalez, o trapezista cego. Um número de “nivele internacionale”, apenas hoy” na cidade de Nazaré da Mata”²⁶.



Imagens 129 e 130- Ramón Gonzalez, o trapezista cego.

De todas as passagens meteóricas que Leléu teve pelas cidades do interior do Nordeste, Vitória de Santo Antão foi a que mudou sua vida. Lá ele trabalhou se vestindo de Monga, a mulher gorila, espetáculo popular que ocorre geralmente em festas de padroeiras ou em circos na região (imagem 131). Neste espetáculo ele conhece Lisbela e Douglas (imagem 132). O anúncio que ele fazia da atração dizia o seguinte,

Povo de Vitória de Santo Antão a vida é um mistério para o homem, e o homem é um milagre de Deus, mas, no espetáculo que eu apresento agora vocês verão este milagre e conhecerão este mistério: Monga a mulher gorila, capturada no coração da África, a partir de hoje à noite no Tivole Parque²⁷.

Este lugar foi o único em que Leléu teve problemas, justamente por ser engraçar com Lisbela, despertando assim a fúria de Douglas, que o denunciou às autoridades pela falta do alvará de funcionamento (imagem 133). O pai de Lisbela, delegado da cidade, avisado por Douglas, fechou o negócio por aquela noite, e pediu que o rapaz providenciasse o tal alvará na delegacia na manhã seguinte. Mesmo assim Leléu retrucou para o Tenente: “meu chefe tenha paciência. O senhor é humano, somos brasileiros, eu só estou arrumando meu pão”. Essa cidade marcou sua vida justamente pela descoberta do amor romântico, o que vai mudar o rumo da vida de Leléu.

²⁶ Apresentação de Leléu na chegada a cidade de Nazaré da Mata.

²⁷ Apresentação de Leléu na chegada a cidade de Vitória de Santo Antão.



Imagens 131, 132 e 133 – Em Vitória de Santo Antão Leléu trouxe o espetáculo da Monga, a mulher gorila. Lá conheceu Lisbela e teve seu estabelecimento fechado por falta de alvará de funcionamento.

Em todas as categorias até aqui apresentadas foi possível se encontrar um pouco do homem nordestino. As imagens fílmicas funcionam, de certa forma, como uma lente para se observar a vida ordinária, já que “no modo de falar, o que se diz, o modo de usar o corpo, a roupa, as atitudes a tomar perante situações de tensão, conflito, emotividade (...) um conjunto de significados, herdados do passado, exteriores à vontade individual de cada homem” (ALMEIDA, 1995, p. 242) estão representadas nessas imagens.

A construção da identidade sexual dos sujeitos procura delimitá-los e enquadrá-los em “categorias” identitárias pré-definidas. Essas identidades estão intrinsecamente ligadas às subjetividades de como nos percebemos e a cultura que vivenciamos, como destaca Robert Connel:

Todas as sociedades têm registros culturais de gênero, mas nem todos têm o conceito de masculinidade. No uso moderno, o termo assume que o próprio comportamento é um resultado do tipo de pessoa que você é. Ou seja, uma pessoa não-masculina se comportaria diferente: seria pacífica, em vez de violenta, conciliatória ao invés de dominante, dificilmente capaz de chutar uma bola de futebol, desinteressada em conquista sexual, e assim por diante.²⁸ (CONNEL, 1995, p. 1)

No entanto, por vezes estas categorias são construídas e disseminadas por meio de discursos aceitos ou não, legitimados ou não, pela sociedade. As nossas práticas sociais e culturais legitimam imagens, objetos e discursos. Segundo Stuart Hall “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma

²⁸ “Todas las sociedades cuentan con registros culturales de género, pero no todas tienen el concepto masculinidad. En su uso moderno el término asume que la propia conducta es resultado del tipo de persona que se es. Es decir, una persona no-masculina se comportaría diferentemente: sería pacífica en lugar de violenta, conciliatoria en lugar de dominante, casi incapaz de dar un puntapié a una pelota de fútbol, indiferente en la conquista sexual, y así sucesivamente” (CONNEL, 1995, p. 01).

multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2011, p. 13).

A representação do nordestino em seu estado bruto foge ao personagem Douglas de *Lisbela e o Prisioneiro*. Trata-se de um sujeito que passa uma temporada no Rio de Janeiro e que quando retorna traz consigo outros modos de comportamento, vestimentas, gestos e vocabulário que destoam dos de todos os outros homens da região. O mesmo se dá no caso do Cabo Citonho, por sua maneira de falar tudo no diminutivo, que segundo seu chefe não é coisa de homem. Também ocorre o mesmo pelo direito de ser um frouxo assumido, como o fez Chicó ao afirmar que em Taperoá ninguém é mais frouxo do que ele. Por isso, muitas vezes “esses ‘outros’ homens eram/são motivo de desprezo e gozação por parte de nossa sociedade, sendo/sentindo-se obrigados a negar sua identidade diferente ou, de outra forma, reagir e reclamar a legitimidade de sua identidade” (OLIVEIRA, 2013, p. 25). Diante disso percebo que é como se essa virilidade do nordestino estivesse diretamente associada ao isolamento cultural da região em relação ao resto do país, envolta em uma frágil camada de brutalidade e violência. O Nordeste seria, portanto, um espaço conservador, que resguarda para si o papel de defensor da virilidade.

Assim, o cinema atenta e percebe que “o que está em jogo, portanto, são várias opções de representação cinematográfica da história que terão implicações não apenas estéticas, mas ideológicas, completamente diferentes” (NAPOLITANO, 2011, p.241). A Igreja, o Estado, a família e a escola são instituições que influenciam fortemente na formação da nossa identidade de gênero, impondo sobre os indivíduos uma visão dominante de comportamento, o que nem sempre está de acordo com a realidade e experiência desses indivíduos. Por isso, mesmo que lenta e progressivamente a percepção, por parte dessas instituições, das transformações culturais e sociais ocorridas nas últimas décadas é um passo importante para pluralizar os conceitos de masculino. Elizabeth Badinter, a este respeito, destaca:

Hoje, os homens jovens não se reconhecem nem na virilidade caricatural do passado, nem no repúdio à masculinidade. Eles já são os herdeiros de uma primeira geração de mutantes. Filhos de mulheres mais viris e de homens mais femininos, às vezes eles tem dificuldade em se identificar com os pais. (BADINTER, 1993, p. 187)

A representação de um sujeito regional, ressaltando-se suas características nas espacialidades, traz para a composição fílmica estereótipos recorrentes ao cinema nacional. O telespectador é apresentado a um espaço geográfico delimitado por traços de religiosidade, valentia, esperteza, traição, coronelismo, vinganças, onde “a força de seu habitante aparece

relacionada à capacidade de interagir com a natureza múltipla. O cabra - o cangaceiro - aparece como a encarnação do herói sertanejo” (OLIVEIRA, 2000, p. 60). Essas representações simbólicas que delineiam os sujeitos é o que podemos chamar de “caras” do Nordeste. Não pretendo com esta dissertação lançar juízo de valor sobre a forma como os sujeitos masculinos são representados, ou inferir se isso é algo bom ou ruim em termos de relação de gêneros, isso não me corresponde. O meu interesse foi buscar compreender como esses sujeitos masculinos são representados ou estereotipados nesses dois filmes, espero ter chegado a bom termo...



5 – Considerações Finais

A conclusão de um trabalho poderia ser o encerramento de uma pesquisa, o esclarecimento de dúvidas e, quem sabe até a afirmação de algumas certezas. No entanto, ao se aproximar do “ponto final” desta dissertação percebo que novos questionamentos brotam, pois muitas vezes eles ficaram escondidos nas clivagens do caminho de sua tessitura. Com isso, estes desdobramentos são capazes de gerar novas dúvidas, novas inquietações e possibilidades de novas pesquisas. Portanto, o caminho a ser trilhado parece ainda longo e cheio de possíveis novas problematizações e perguntas, mas também apresentar possibilidades de algumas respostas.

O propósito deste trabalho não foi simplesmente mostrar que o sujeito masculino no Nordeste é representado de uma forma estereotipada, mas sim que esse estereótipo está relacionado a uma imagem culturalmente construída e disseminada. Não é apenas a televisão ou o cinema que a representa, mas essa representação se propaga pela circularidade cultural, sem deixar de lado também o poder que esses veículos possuem.

No entanto, percebo ainda que notadamente as pessoas da região acabam por legitimar algumas dessas imagens e discursos e que, por vezes, as incorporam em suas identidades. O garoto que na infância recebe uma distinção no papel social entre as garotas da família, sendo educado para ser um vencedor, para não chorar porque isso não é coisa de homem ou para conquistar muitas mulheres dá continuidade a esse discurso em sua vida adulta. Este fato é apenas o reflexo dessa sociedade viril, que valoriza o homem não pelos sentimentos, caráter ou inteligência, mas sim pela força, valentia e virilidade.

Por meio do cinema os brasileiros entram em contato com diversas representações de valores e comportamentos, e como arte que busca se aproximar cada vez mais do efeito de real e da verossimilhança, a Sétima Arte propicia que seus discursos, por vezes, se amoldem como referências para a formação de identidades.

Por isso, busquei analisar como essa representação cinematográfica atua por meio de construções, ou até mesmo de desconstruções de uma “cultura masculinista”, embora tenha sido preciso correlacioná-la com a representação de uma cultura feminina, uma vez que “os homens só existem como categoria, grupo (ou classe) em relação estrutural com as mulheres. Estudar os homens [...] passa, assim, pela compreensão dos efeitos das relações sociais de sexo nas representações e práticas masculinas” (WELZER-LANG, 2004, p. 113). Nesse sentido, a representação cultural do homem nordestino no cinema foi tecendo múltiplas

realidades, costumes e identidades que se delinearam e continuam se perpetuando no construto histórico espaço-cultural da sociedade.

Essa sociedade reflete constantemente sobre situações, atitudes, gestos e comportamentos das personagens ali mostradas, que muitas vezes são comparados aos seus, e que ao incorporarem, ou não – porque por parte dela também é possível a recusa de perpetuarem esses estereótipos ou estes modelos de vida representados em tela por estas personagens – se reconhecem em determinadas culturas. Isso faz com que se sintam indivíduos reconhecidos no lugar do “outro”. O “outro” que nem sempre representa o que somos, mas que cria a ilusão de assimilação e de pertencimento a determinada cultura.

A cultura é um campo muito amplo e sua gigantesca variação a torna um território diversificado e ao mesmo tempo singular. Esse amplo campo de domínio proporcionou a possibilidade de permitir que todos os objetos tornem-se passíveis de serem estudados sob o prisma das mais variadas ciências, como a Psicologia, a Filosofia, a Geografia, o Direito, a Antropologia, a Sociologia e a História.

A História – a ciência – e as histórias – a dos filmes – nos mostram que as identidades podem ser variantes, mas que apesar dessa suposta efemeridade não são singulares, por isso mesmo posso me identificar com mais de uma cultura ao mesmo tempo. Assim, posso dizer que o cinema, bem como a televisão, têm importante papel no que diz respeito à produção e afirmação de valores identitários de determinados grupos, ou numa pretenciosa afirmação, de determinadas regiões do país.

A representação do indivíduo masculino/nordestino está estritamente relacionada aos signos associados ao Nordeste, em especial à sua paisagem, símbolos da seca e da aridez, espaço de resistência, aspereza e rudeza, características que vão se inserindo na sociedade e colaborando com a construção do imaginário popular. Durval Muniz de Albuquerque Jr. discorrendo sobre a paisagem nordestina, diz:

Trata-se de uma paisagem que se tornará cristalizada, petrificada, cumulada de ícones, símbolos, objetos, signos que perderão o seu caráter fugidio, o seu caráter equívoco, o seu caráter polissêmico, para serem domados pelo discurso e pela prática da estereotipia, da repetição, da identidade, que procuram criar uma paisagem imutável, uma paisagem árida de seus sentidos e significados. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 106)

Dessa forma, a região Nordeste torna-se um dos espaços onde os estereótipos acabam se reproduzindo e, por conseguinte, se afirmando e incorporando, seja no acento do sotaque – muitas vezes apresentados na mídia nacional de forma unívoca, pitoresca e caricata – seja pela culinária, pela religiosidade ou mesmo pelos “causos” de valentia e ainda a difusão de que o Nordeste é “terra de cabra macho, sim sinhô”! Portanto, a escrita dessa dissertação me fez compreender que pensar o Nordeste é, antes de tudo, reconhecê-lo em suas diferenças, sejam elas na geografia e paisagem, sejam no dialeto local ou na cultura. Reconhecer essas diversidades da Região me fez pensar também a masculinidade regional em sua pluralidade.



6 – Referências

ACSELRAD, Marcio; SANTANA, Jader. **NÚCLEO GUEL ARRAES E BLOOMSBURY GROUP: Dois grupos, um ethos**. REVISTA PASSAGENS - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Volume 4. Número 2. Ano 2013. Páginas 49-66.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **“Quem é frouxo não se mete”: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino**. Proj. História, São Paulo, (19) nov. 1999 (173-188).

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª edição. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **História: a arte de inventar o passado**. Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: Edusc, 2007.

_____. **Nordestino: uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)**. 2ª edição. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALMEIDA, Miguel Vale de. **Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade**. Lisboa: Ed. Fim de Século, 1995.

ANKERSMIT, Frank R. **Historicismo, pós-modernismo e historiografia**. In: MALERBA, Jurandir (org.). A história escrita: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2009. p. 95-114.

ARIÉS, Philippe. **O tempo da História**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

ARRUDA, José Jobson de. “Cultura histórica: territórios e temporalidades historiográficas”. **Saeculum – Revista de História**, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 16, jan./ jun. 2007, p. 25-31.

BADINTER, Elisabeth. **XY: sobre a identidade masculina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBÁCHANO, Carlos. **O cinema, Arte e Indústria**. Rio de Janeiro: Salvat Editora, 1979.

BARTHES, Roland. **O rumor da Língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUBÉROT, Arnaud. **Não se nasce viril, torna-se viril. In: História da Virilidade vol. 3 – A virilidade em crise? Séculos XX -XXI**. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Tiago de Abreu e Lima Florêncio – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013 (189-220).

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo. 1 – Fatos e Mitos**. 4ª edição. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo. 2 – A experiência vivida**. 2ª edição. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1967.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. Revisão de Newton T. L. Sodré e José E. Andrade. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BORGES, Danielle dos Santos. **A Retomada do Cinema Brasileiro: Uma Análise da Indústria Cinematográfica Nacional de 1995 a 2005**. 2007. 170 p.. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade Aut noma de Barcelona.

BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; BLOC, Lucas Guimarães; TEÓFILO, Magno César Carvalho. **Os rituais da construção da subjetividade masculina.** O público e o privado - Nº 19 - Janeiro/Junho, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Trad. Maria Helena Kühner. 9ª Ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BURKE, Peter, 1937. **O que é História Cultural?** Tradução de Sergio Goes de Paula. 2. ed. ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BUTCHER, Pedro. **A dona da história: Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro.** Dissertação de Mestrado. UFRJ: Escola de comunicação, Rio de Janeiro, 2006.

CAMPOS, Ana Paula. **O Auto da Compadecida: um encontro entre Guel Arraes e o Movimento Armorial.** In: FIGUERÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (editores). Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro.

CARDOSO, Ciro Flamarion & BRIGNOLI, Héctor Cardoso Pérez. **Os Métodos da História.** 3. ed. Tradução de João Maria. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

CARDOSO, Fernando Henrique; WEFFORT, Francisco C. & MÓISES, José Álvaro. **Cinema Brasileiro:** Cadernos de Cinema nova série. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001.

CARMO, Onilda Alves do. **Os Homens e a Construção e Reconstrução da Identidade de Gênero.** VII Seminário de Saúde do Trabalhador e V Seminário O Trabalho em Debate “Saúde Mental Relacionada ao Trabalho”, 2010. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000112010000100008&lng=es&nrm=van. Acesso em 20 de jun. 2014.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural.** Tradução de Enid Abreu Dobránszky. 7ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2012. (Coleção Travessia do Século)

_____. **A Invenção do Cotidiano:** 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. **A Escrita da História.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo.** Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2009.

COELHO, Neli Novaes. **Literatura e Linguagem:** a obra literária e a expressão linguística, introdução aos cursos de letras e de Ciências Humanas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

CONNEL, Robert W. **La organización social de la masculinidad.** Traducción de Oriana Jiménez. En: Valdes, Teresa y José Olavarría (edc.). Masculinidad/es: poder y crisis, Cap. 2, ISIS- FLACSO: Ediciones de las Mujeres Nº 24, pp. 31-48, 1995.

CORSEUIL, Anelise Reich. “Literatura e Cinema”. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). **Teoria Literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003.

COSTA, Luís Adriano Mendes. **Antônio Carlos Nobrega em acordes e textos memoriais.** Campina Grande: EDUEPB, 2011.

COURTINE, Jean Jacques. **Impossível Virilidade.** In: História da Virilidade vol. 3 – A virilidade em crise? Séculos XX -XXI. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Tiago de Abreu e Lima Florêncio – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013 (11-16).

DAVI, Tania Nunes. **Riso: A carnavalização da sociedade.** Cadernos da FUCAMP, volume 4, 2005. Disponível em: <http://www.fucamp.edu.br/wp-content/uploads/2010/10/4.Tania-Nunes-Davi.pdf>. Acesso em 17 de maio de 2014.

DEBRAY, Régis. **Manifestos Midiológicos**. Petrópolis: Vozes, 1995.

DIDIER, Maria Thereza. **Conversa sobre o popular e o erudito na cultura do Nordeste**, 1999. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10999/8119>. Acesso em: 20 mai. 2014. P. 269-285.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra e João Azenha Jr. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FECHINE, Yvana. **Núcleo Guel Arraes: formação, influências e contribuições para uma TV de qualidade no Brasil**. In: FIGUEIRÔA, Alexandre, FECHINE, Yvana (editores). **Guel Arraes: Um inventor do audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008.

FERREIRA, Antônio Celso. **Literatura – A fonte fecunda**. In: **O Historiador e suas fontes**. Org. Carla Bassanezi Pinsky e Tania Regina de Luca. 1. Ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIGUERÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (editores). **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008.

FLORES, Elio Chaves. “Dos feitos e dos ditos: História e Cultura Histórica”. **Saeculum – Revista de História**, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 16, jan./jun. 2007, p. 83-102.

FOUREZ, Gérard. **A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências**. Tradução de Luiz Paulo Roberto Rouanet. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil**. 7ª edição rev. – São Paulo: Global, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. Organização de Pierre Fruchon. Tradução de Paulo César Duque Estrada. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

GADDIS, John Lewis. **Paisagens da história: como os historiadores mapeiam o passado**. Tradução de Marisa Rocha. Malta. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

GALVÃO, Rilmara Alencar. “**Representação da masculinidade Nordestina no Cinema Brasileiro: uma Análise dos Signos Identitários**”. In: Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação (BOCC), 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/galvao-rilmara-representacao-da-masculinidade-nordestina.pdf>>. Acesso em: 19 jul. 2011.

GRUZINSKI, Serge. **O historiador, o macaco e a centaura: a “história cultural” no novo milênio**. Estudos Avançados 17 (49), 2003.

GUALDA, Linda Catarina. **Literatura e Cinema: elo e confronto**. Matrizes, Ano 3 – nº 2 jan./jul. 2010.

GUIMARÃES, Hélio. “O Romance do Século XIX na Televisão: Observações sobre a adaptação de Os Maias”. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora SENAC-SP; Instituto Itaú Cultural, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 edição, 1 reimpressão. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HONÓRIO, Maria das Dores. **Cabra-macho, sim senhor! Um estudo sobre a masculinidade no nordeste do Brasil**. I Seminário Nacional Sociologia & Política UFPR, 2009.

JESUS, Milena Santos de. **Os Desafios da Masculinidade: uma análise discursiva do gênero masculino a partir da obra As Velhas de Adonias Filho**. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação Ano 3. Edição 2. São Paulo, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição a semântica dos tempos históricos. Tradução do original alemão de Wilma Patrícia e Carlos Almeida Pereira. Revisão da tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora da PUC-Rio, 2006.

LAIA, Evandro José Medeiros. **Palimpsesto Midiático: a síntese do tempo em “O auto da Compadecida”**. In: XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. *Anais ...* Minas Gerais: UFJF, 2007.

LEMOS, Fernanda. **Religião e masculinidade, identidades plurais na modernidade**. Santo André: Fortune, 2009.

LINS, Osman. **Lisbela e o Prisioneiro**. São Paulo: Planeta, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. 2. ed. São Paulo: Vozes, 1997.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. **O cinema “fora da moldura”**. In: **Imagem Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol. II. Organização Beatriz Furtado. São Paulo: Hedra, 2009.

MACHADO, Lia Zanotta. **Masculinidades e violências: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea**. In: **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo Editorial/Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. Pp 35 -78.

MACIEL, Kátia. **O cinema “fora da moldura”**. In: **Imagem Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol. I. Organização Beatriz Furtado. São Paulo: Hedra, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escrita, sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORAES, Antônio Carlos Robert. **Ideologias Geográficas**. São Paulo: Annablume, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel**. In: **Fontes Históricas**. Carla Bassanezi Pinsky (organizadora) 3. Ed. – São Paulo: Contexto, 2011.

NASCIMENTO NETO, José Evangelista do. **As Imagens que Surgem pela Força da Escrita: o Auto de Suassuna – do Medieval à Crítica Social**. *Domínios da Imagem*, Londrina, Ano III, n. 6, p. 103-112, maio 2010.

OLIVEIRA, Antônio Martins de. **Não se nasce homem, nem necessariamente se torna**. In: **Rumos dos estudos de gênero e de sexualidade na agenda contemporânea**. Antônio de Pádua Dias da Silva, Maria Goretti Ribeiro (organizadores). Campina Grande: EDUEPB, 2013.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Americanos - Representação da Identidade Nacional no Brasil e no EUA**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

OLIVEIRA, Pedro Paulo Martins de. **A Construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: UFMG/Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004)

OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de TV: Um estudo sobre O Auto da Compadecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

PARKINSON, Richard B. **“Gabando-se de sua virilidade”: construções da masculinidade no médio império**. Tradução Thaís Rocha da Silva. *Métis: história & cultura*. V. 10, n.20, jul./dez. 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. **História & história Cultural**. 2. ed., 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva: CNPq, 1987.

PROST, Antoine. **Doze Lições sobre História**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REIS, José Carlos. **A História entre a Filosofia e a Ciência**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. **Notas sobre a dualidade entre “Alta” e “Baixa” Culturas no campo cultural brasileiro**. Idéias/Campinas, SP. Nº 7. Nova série. 2º semestre, 2013. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/search/authors/view?firstName=Maria%20Eduarda%20da%20Mota&middleName=&lastName=Rocha&affiliation=&country=>. Acesso em: 14 jun. 2014.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a Produção**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2007.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes e os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RÜSEN, Jörn. **História viva: formas e funções do conhecimento**. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1ª reimpressão, 2010.

_____. **Reconstrução do passado: os princípios da pesquisa histórica**. Tradução de Asta-Rose Alcaide. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1ª reimpressão, 2010. 188p. (Teoria da História, 2)

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Rearticulando gênero e classes sociais**. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. Uma questão de gênero. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é Cultura**. 8ª edição. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2003.

SILVA, Humberto Pereira da. **Ir ao cinema: um olhar sobre os filmes**. São Paulo: Musa Editora, 2006.

SOARES, Maria de Carvalho & FERREIRA, Jorge. **A História vai ao Cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SODRÉ, Muniz. **Televisão e psicanálise**. São Paulo: Ática, 1987.

SUASSUNA, Ariano. **O Auto da Compadecida**. – [ed. Especial] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

TENDLER, Sílvio. **Prefácio**. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. **A História vai ao Cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

VALIM, Alexandre Busko. “História e Cinema”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VASSALO, Lúcia. **O sertão medieval: Origens Europeias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VIGARELLO, Georges. **A virilidade, da Antiguidade à Modernidade**. In: História da Virilidade vol. 1 – Da invenção da Virilidade, da antiguidade às Luzes. Tradução de Francisco Morás – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013 (11-16).

WANG, May-Lin, JABLONSKI, Bernardo, MAGALHÕES, Andréa Seixas. **Identidades Masculinas: Limites e Possibilidades**. Psicologia em Revista. Belo Horizonte. v. 12 - n. 19 - p. 54-65 - jun. 2006.

WEFFORT, Francisco C.. **Cultura, cinema e indústria**. In: CARDOSO, Fernando Henrique; WEFFORT, Francisco C. & MÓISES, José Álvaro. **Cinema Brasileiro: Cadernos de Cinema nova série**. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001.

WELZER-LANG, Daniel. “Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo”. In: SCHPUN, Mônica Raisal (org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004.

WHITE, Leslie A; DILLINGHAM, Beth. **O conceito de cultura**. Tradução Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

LISBELA e o prisioneiro. Direção: Guel Arraes. São Paulo: Twentieth Century Fox., 2003. DVD (106mi): Ntsc, sonoro, colorido. Dolby Digital Stereo. Comédia romântica.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Daniel e Guel Arraes. São Paulo: Sony Pictures, 2000. DVD (104mi): Ntsc, sonoro, colorido. Dolby Digital Stereo. Comédia.



7 – Anexos

7.1- Uma breve apresentação de Osman, Ariano e Guel

Este trabalho tem como foco o discurso narrativo dos filmes *O Auto da Compadecida* (2000) e *Lisbela e o prisioneiro* (2003), ambos dirigidos pelo diretor pernambucano Guel Arraes. No entanto, considero importante para a pesquisa apresentar uma micro biografia, não apenas de Guel, mas, também de Ariano Suassuna e de Osman Lins, autores, respectivamente, das obras que deram origem aos filmes analisados. Pois considero que,

A pesquisa é um procedimento de elaboração de histórias. Histórias são narradas, por causa das carências de orientação da vida prática, para cobrir sua realização no tempo. A pesquisa torna-se um momento desse narrar quando a orientação a ser fornecida vincula às condições de plausibilidade científica. Ela também é um momento da constituição histórica de sentido, especificamente científica e por conseguinte organizada narrativamente em sua regulação metódica. (RÜSEN, 2010, p.170)

E isto se confirma com os elementos que inter cruzam a vida de criadores e criaturas, e de como as experiências do vivido podem demarcar obras que aparentemente estão isoladas dos contextos pessoais. Para os historiadores a escrita quase sempre está ligadas ao lugar social. Portanto escrever uma História, seja ela literária ou científica, perpassa pelas experiências e pelo conhecimento de vida do autor.

7.2 - Lins

Osman da Costa Lins (Imagem 134), escritor brasileiro, nascido em 5 de julho de 1924, na cidade de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, era filho de um alfaiate e de uma dona de casa. Sua mãe morreu no parto e Osman foi criado pela sua avó paterna. Realizou seus estudos iniciais em sua cidade natal, quando aos 17 anos mudou-se para o Recife, ingressou na universidade, onde também, na mesma época, começou a trabalhar no Banco do Brasil.



Imagem 134 - Osman Lins²⁹

Seu primeiro romance *O Visitante* foi publicado em 1955. Coursou dramaturgia na Escola de Artes da Universidade Federal de Pernambuco e Finanças na Faculdade de Ciências e Economia do Recife, concluindo ambos os cursos no ano de 1960. Em 1964 escreveu *Lisbela e o Prisioneiro*, que foi sua primeira peça teatral a ser encenada, no Rio de Janeiro, dois anos depois de lançada, além de ser também, anos mais tarde, adaptada para a televisão em 1993, pela Rede Globo e depois, em 2003, para o cinema, pelo diretor Guel Arraes.

Apesar de *Lisbela e o Prisioneiro* ser a obra mais conhecida do autor foi somente com a publicação de *Avalovara*, em 1973, que ele ganhou repercussão internacional, sendo esta obra traduzida para diversas línguas, entre as quais, o espanhol, o francês e o alemão. O autor escreveu peças teatrais, narrativas, romances, livros de viagens, roteiros para a televisão e colaborou com diversos órgãos da imprensa. Osman Lins recebeu diversos prêmios, dentre os quais se destacaram o prêmio Monteiro Lobato e o prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras. Faleceu em 1978, deixando uma vasta contribuição para a literatura brasileira.

7.3 - Suassuna

Ariano Vilar Suassuna (Imagem 135), dramaturgo, romancista e poeta brasileiro. Nasceu em 16 de junho de 1927, na cidade de Nossa Senhora das Neves, hoje, João Pessoa-PB. Filho de Cássia Villar e João Suassuna, o escritor traz em suas obras muitas referências da sua infância e dos lugares onde morou. Com o assassinato do seu pai no Rio de Janeiro, durante a Revolução de 30, Ariano

²⁹ Disponível em: <http://simposioartepensamento.blogspot.com.br/p/citacoes-da-obra-de-osman-lins.html>. Acesso em: 10 de novembro de 2013.

mudou-se com a família para Taperoá, onde viveu entre os anos de 1933 a 1937 e onde também, anos mais tarde (1950 - 1952) teve que retornar a morar por conta de doença pulmonar.

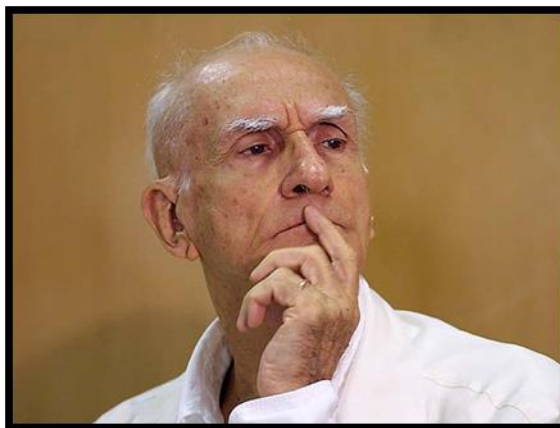


Imagem 135 – Ariano Suassuna³⁰

É também em Taperoá que o romancista “fez seus primeiros estudos e assistiu pela primeira vez a uma peça de mamulengos e a um desafio de viola, cujo caráter de ‘improvisação’ seria uma das marcas registradas também da sua produção teatral”³¹. Taperoá, cidade onde Ariano viveu sua tenra infância, se tornaria mais tarde, cenário de uma das suas obras de maior sucesso, a qual o projetou para todo país: *Auto da Compadecida* (1955).

Formou-se em Direito, e foi no curso que conheceu Hermilo Borba Filho³², juntamente com quem fundou o Teatro do Estudante de Pernambuco. Tem uma vasta bibliografia, onde se destaca em vários gêneros literários como teatro, ficção, poemas, sonetos, romances, entre outros. E entre os quais, receberam grande destaque entre o público a peça teatral *Auto da Compadecida* (1955) e a obra de ficção *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), ambos adaptados anos mais tarde para a televisão, pela emissora Rede Globo.

Nacionalista e defensor ferrenho da Cultura Popular brasileira, sobretudo da cultura ligada às tradições populares do Nordeste brasileiro, Ariano Suassuna tem opiniões contundentes a respeito do encontro de culturas estrangeiras, sobretudo da cultura americana, certa vez em entrevista concedida a Maria Tereza Didier, afirmou:

Recentemente, dei uma entrevista na qual me perguntaram se achava ruim fundirem elementos da cultura brasileira com elementos da cultura universal. Eu disse: ‘Da cultura universal por quê?’. Da cultura americana. E de segunda categoria. [...]

³⁰ Imagem disponível em: <http://c3press.com/conheca-personalidades-famosas-que-se-converteram-ao-catolicismo.html>. Acesso em: 10 de novembro de 2013.

³¹ Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=226&sid=305>. Acesso em: 10 de novembro de 2013.

³² Hermilo Borba Filho (Engenho Verde, Palmares PE 1917 - Recife PE 1976). Autor, encenador, professor, crítico e ensaísta. Diretor artístico do Teatro do Estudante de Pernambuco e fundador do Teatro Popular do Nordeste, é um dos homens de teatro mais atuantes no Nordeste brasileiro. (Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=4103. Acesso em: 10 de novembro de 2013).

porque os americanos querem que nós façamos nossas obras de acordo com os cânones desse lixo cultural. (SUASSUNA, apud DIDIER, 1999, p. 269)

Ariano Suassuna foi o sexto ocupante da Cadeira nº 32, da Academia Brasileira de Letras, eleito em 3 de agosto de 1989, sucedendo Genolino Amado e recebido pelo Acadêmico Marcos Vinicius Vilaça, em 9 de agosto de 1990. Morreu aos 87 anos, no Recife, em 23 de julho de 2014, contudo, deixou de herança ao país um legado de importantes obras.

7.4 - Arraes

Miguel Arraes de Alencar Filho (Imagem 136), roteirista, produtor e diretor de televisão e cinema. Nasceu no dia 12 de dezembro de 1953, no Recife-PE. Filho do político Miguel Arraes, o qual teve seu mandato cassado durante a ditadura, motivo pelo qual Guel esteve, com a família, três anos exilados na Argélia. Aos 18 anos, se mudou para França, onde se matriculou na Universidade de Paris. O pernambucano “começou sua carreira em Paris, no Comitê do Filme Etnográfico dirigido por Jean Rouch, considerado um mestre do cinema-verdade”³³.



Imagem 136 – Guel Arraes³⁴

Seu retorno ao Brasil se deu em 1980, quando Guel contava com 26 anos de idade. Sua porta de entrada para a Rede Globo se deu através do ator Tarcísio Meira, que o apresentou para o diretor global Paulo Ubiratan, de quem recebeu o convite para trabalhar na emissora, e foi contratado em 1981.

³³ Disponível em: <http://www.museudatv.com.br/biografias/Guel%20Arraes.htm>. Acesso em 11 de novembro de 2013.

³⁴ Disponível em: http://memoriaglobo.globo.com/data/files/D8/03/D0/3C/320CF310A4400BF3494B07A8/globo__O%20Auto%20da%20Compadecida-Guel%20Arraes%20I0002101%20NDR__gallefull.JPG. Acesso em: 18 de novembro de 2013.

Guel Arraes é responsável por um núcleo de produção na emissora Rede Globo de Produção, onde produziu e dirigiu muitos filmes, minisséries, programas e novelas, entre os quais destacamos *TV Pirata*, *Armação Ilimitada*, *Ó Pai Ó*, *Casseta & Planeta*, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, *O Bem Amado* entre outros.

Para nossa pesquisa, o que interessa particularmente são duas de suas produções: *O Auto da Compadecida* (2000) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2013). *O Auto da Compadecida* foi primeiramente produzida por ele para televisão em 1999, sendo adaptada e condensada um ano mais tarde para o cinema, tornando-se seu primeiro longa-metragem, inspirado na peça teatral de Ariano Suassuna. Por ter sido primeiramente criado para o suporte televisão, muitos duvidaram do sucesso de sua adaptação, acreditando que por se tratar de uma versão reduzida de uma microssérie apresentada em TV aberta, e exibida há tão pouco tempo, não alcançaria grande público no cinema. No entanto, o filme alcançou mais de dois milhões de espectadores, tornando-se o campeão de bilheteria do ano, o que resultou para Guel Arraes uma premiação de melhor diretor, no *Grande Prêmio Cinema Brasil*.

Em 1993, Guel adaptou para a televisão a peça de Osman Lins, *Lisbela e o Prisioneiro*, que foi exibida na programação Terça Nobre Especial. Em 2000 torna a adaptá-la, desta vez, para a grande tela. Em 2003 o filme é lançado alcançando grande bilheteria, levando para as salas de cinema de todo país mais de três milhões de expectadores.

